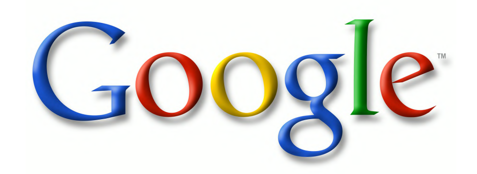
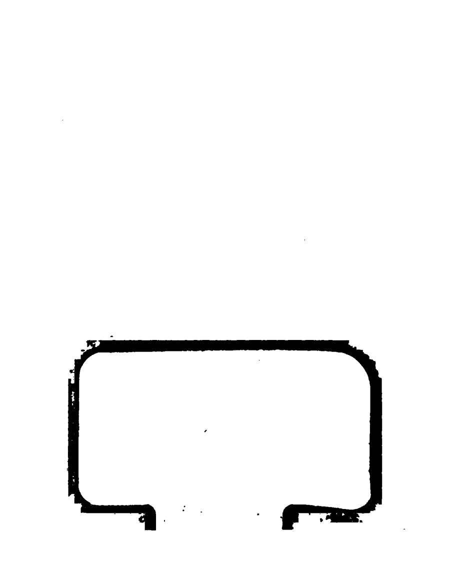
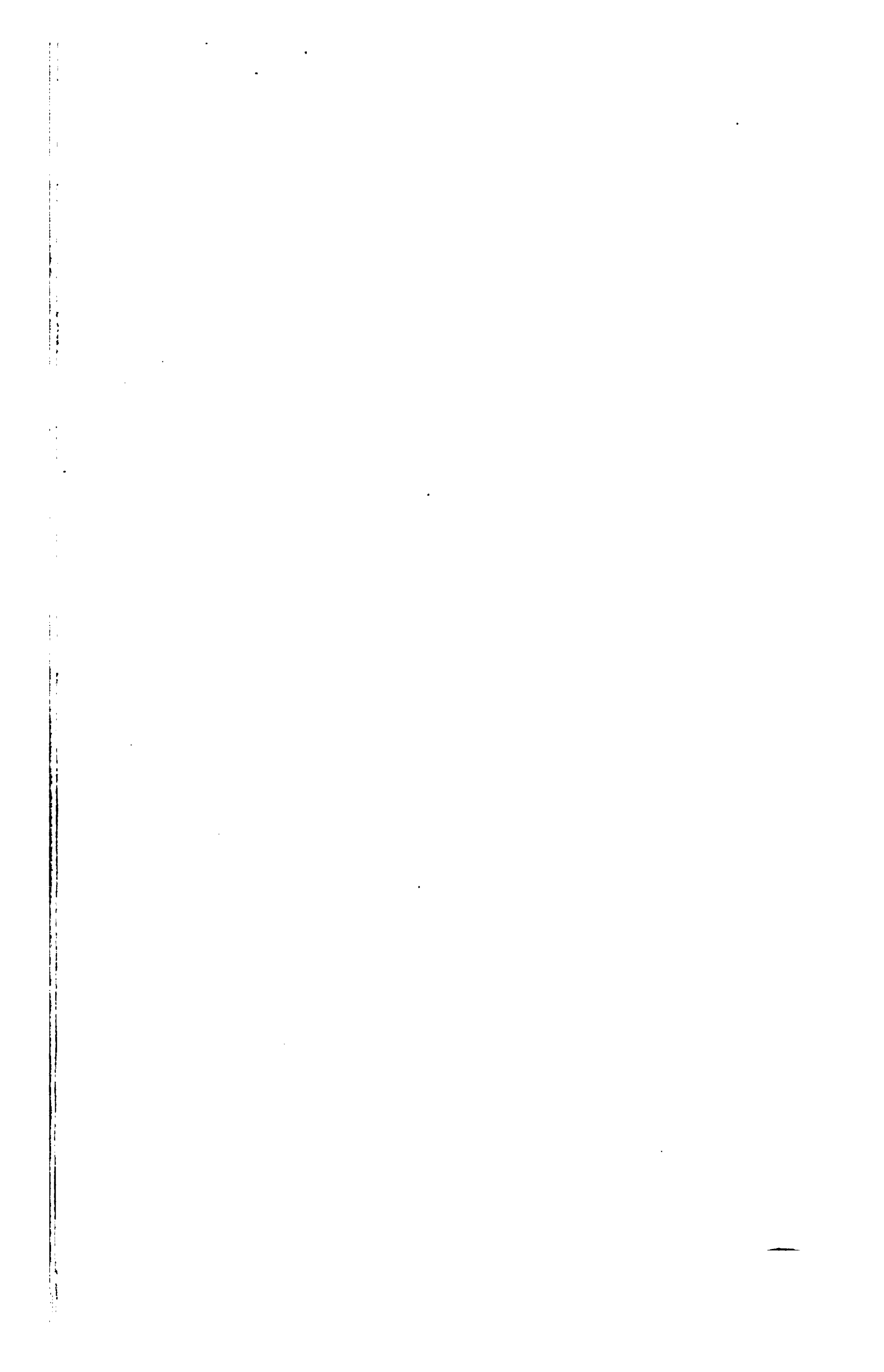
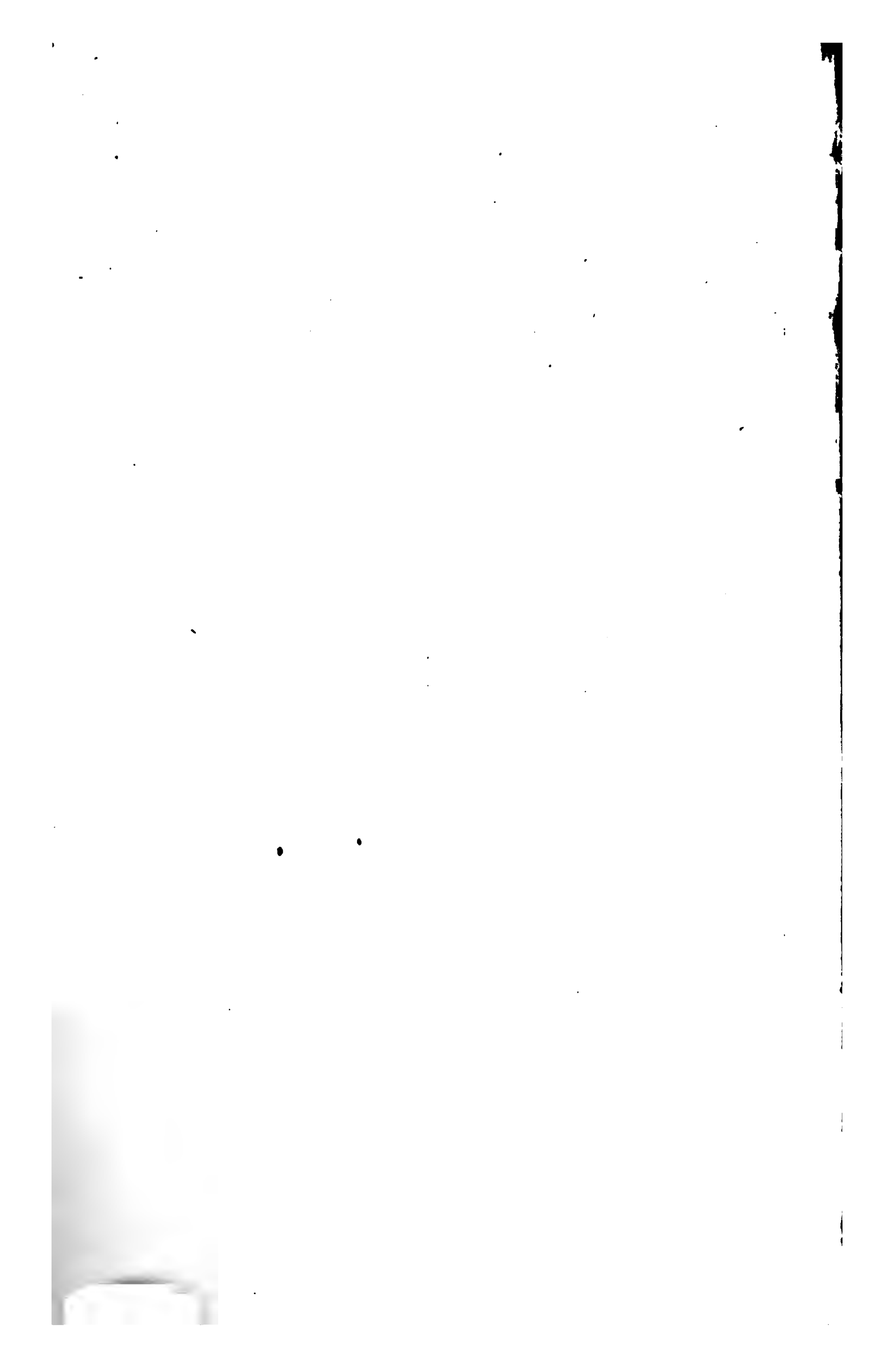










ARTHUR MOELLER-BRUCK

„NEUTOENER!“



1899

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

ARTHUR MOELLER-BRUCK

DIE MODERNE LITERATUR

IN GRUPPEN-
UND
EINZELDARSTELLUNGEN

BAND II



SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

Die junge Generation.

M. l. Hans Merian in Dankbarkeit!

Der neuen Anschauung von Welt, Leben und Individuum, die Nietzsche, der Kulturprophet, etwas zu sonnig in die düstren Wolken seiner Zeit gemalt hatte, wurde bald ihr phantastischer Zukunftscharakter genommen: gegen Ende der achtziger Jahre wuchs eine Generation herauf, deren Blut nach der veränderten Gesetzmässigkeit bereits circulierte — wenn auch unregelmässig, stockend, oft den gesunden Herzschlag aussetzend. Diese Generation brauchte alles, was sie neu fühlte, nicht erst mühsam zu beweisen, intellectuell vor sich selbst zu rechtfertigen. In ihrem ursprünglichen, wenn auch aus Naivetät und Raffinement ganz seltsam und unproportional gemischten Empfinden, waren schon jene geistigen Hemmnisse weggeräumt, über die ein Nietzsche nur fortkonnte, wenn er die Augen schloss und einen waghalsigen Saltomortale in die jenseitigen Gefilde Zarathustras schlug.

Freilich: ein wenig gewollt, posiert und dadurch komisch, wirkten die neuen, diese geborenen Uebermenschen schon! Aber sie besassen immerhin das, was der mächtigen Promethidennatur ihres Vorkämpfers gerade am meisten gefehlt hatte: Jugend!

Eine Kraft lebte in ihnen, die sich reell, nicht nur ideell zu bethätigen suchte; und rang sie künstlerisch nach einer Auslösung, so war es, mehr als bei Nietzsche, das Wesen der Dinge, das sie darzustellen unternahmen, — nicht deren gedanklicher Sinn! Diese Kraft war überschäumend, trotzig, rebellisch . . . wenn es not that, konnte sie auch einmal brutal werden. Sie zu brechen, war unmöglich. Höchstens konnte man sie bändigen; doch schlug sie sich — nach dem warnenden Vorbild Nietzsches, — niemals selbst in die eigenen Fesseln irgend einer fixen Idee.

Der grosse Unfreie, Unzeitgemässe hatte sich an seine Lehre vom Kommenden, noch nicht Thatsache Gewordenen mit so zäher, verzweifelnder Angst geklammert, weil er an ihren utopischen Wert innerlich garnicht glaubte.

Der jungen Generation war die europäische Zukunft eine Selbstverständlichkeit! — oh! diese Zukunft: diese »Aera des psychologischen Verständnisses« aller Erscheinungen und der

daraus resultierenden Selbstfreiheit in Lebensanschauung und Lebensbethätigung! Sie glaubte an eine Epoche sinnlicher und vor allem geistiger Vollkultur so rührend fest, dass ihr der leiseste Zweifel wohl die einzigste Sünde schien, die man überhaupt noch begehen konnte: morgen, spätestens übermorgen musste ja das feurige Strahlenrad des erwarteten Tages am Horizonte aufgehen und das trübe stickige Nebelgrau der Gegenwart zerbrennen. Höchstens über die Formen, zu denen sich diese begeistert gepriesene Zukunft verhärten würde, durfte man disputieren: würde das paradiesische Zeitalter thatsächlich durchaus anarchischer Natur sein? oder sollten sich doch nach wie vor noch gewisse soziale Instinkte bemerkbar machen? Eigentlich waren diese Fragen ja nebensächlich, unnütz; warum sich den Kopf um ihretwillen zerbrechen, da man ihre Beantwortung in allernächster Zeit selbst miterleben musste!? Nun — die Thatsache, dass diese Gegensätze innerhalb des Anschauungskreises damaliger Zeit nicht in bleibende Kunst umgesetzt wurden, beweist heute, dass sie nicht gerade sonderlich tief im Wesen jener Zeit ruhten: weder der praktische Altruismus, noch der praktische Egoismus, weder Sozialismus noch Anarchismus, haben ihren grossen Dichter gefunden.

Die innere Bedeutung jener Jahre liegt menschlich kulturell und damit auch künstlerisch auf einer durchaus anderen Bahn — geht man ihr nach, so findet man, dass sich das Wesen dieser Bedeutung schliesslich in die eine Frage zusammenfassen lässt: wie fanden sich diese jungen Dichter mit ihrer Zeit ab, trotzdem das ersehnte geistige Kaisertum immer noch nicht den heimlichen Mantel ablegen wollte, um der Menschheit seinen goldenen Glanz zu schenken. Und weiter: in welche Beziehung setzen sie sich, wenn auch gezwungen, ungern, zu ihrer Umgebung und wie formulierten sie diese Beziehung in ihren Schöpfungen?

Dass sie überhaupt schon schufen, war eigentlich eine kleine Glaubens-Inkonsequenz. Nun — die Sehnsucht ist ja ein religiöser und damit auch ein künstlerischer Faktor; zumal wenn sie sich nicht so kritisch wie bei Nietzsche äussert.

Die jungen Dichter fühlten, dass das ewige Abwarten und vergeblich in die Zukunft Spähen ihre geistige Spannung lähmte; es machte sie müde, nervös und am Ende doch auch ein wenig skeptisch. Zudem brauste es in ihnen wie junger Frühlingssturm, der die Zeit aus dem Winterschlaf wachrütteln will: austoben mussten sie sich, die aufgespeicherten Kräfte entladen — und wäre es

nur, um eine alte Welt verbrecherisch zu zerschlagen, wenn sie schon die neue nicht selbst errichten konnten.

Dabei schaute das Kulturbild der damaligen Zeit in Wirklichkeit schon viel harmonischer aus, als die junge Generation sehen konnte — sehen wollte: es war eine Epoche der entfesselten Instinkte; doch schon mit der Triebrichtung in diesen Instinkten, sich selbst zugleich wieder zu bändigen!

Davon konnten die jungen Dichter nicht gut wissen: sie kamen meist aus kleinen bürgerlichen Verhältnissen und lebten — vorwiegend Studenten — in einer so engen drückenden Atmosphäre dahin, dass ihnen der freiere, perspektivenreichere Ausblick so gut wie genommen war. Was sie vom Leben kannten, waren Freunde, denen es ebenso ging wie ihnen, Bücher, kleine Mädchen und Geldsorgen. An ihren eigenen winzigen Leiden bemassen sie die grossen einer Umgebung, die ihnen fremd war. Das hatte dann zur Folge, dass sich in ihrem Urteil die Dinge willkürlich, zufällig verschoben. Der äussere Wert wurde zum inneren, das Wesentliche zum Unwesentlichen — und umgekehrt! Doch hatten sie wohl selbst das dunkle Gefühl, das Leben durch ein Vergrösserungsglas zu sehen, dessen Linse nur auf ihr individuelles Auge eingestellt war. Ledig-

lich so kann man sich erklären, warum sie, die sich der Zeit ja in etwa anzupassen vermochten, trotz ihres Uebermenschenbewusssteins den Erscheinungen der Zeit verlegen, schüchtern gegenüberstanden und sich unsicher und permanent beängstigt fühlten. Auch Nietzsche, der Weltmann, fand sich ja in seiner Zeit nicht zurecht. Der Unterschied ist nur der, dass Nietzsche schliesslich freiwillig, wenn auch resignirt, verbittert, verzichten lernte, während die junge Generation gern — oh! und wie gern! — in ihrer zeitlichen Umgebung aufgegangen wäre; menschlich gaben die jungen Dichter den Versuch nie auf — und mochten sie vor den brutalen Faustschlägen ihres Geschickes auch noch so oft taumelnd zurückweichen müssen: an die Stelle der lachenden Begeisterung trat höchstens ein kalter Cynismus! und sie blieben, was sie waren: Imperatoren dieses Schicksals, Ironiker des Lebens! — freilich nur in der Theorie. Doch unternahmen sie es auch künstlerisch immer wieder, sich plastisch in das Zeitbild zu stellen und es so richtig zu fixieren.

Den sichern Instinkt für die Lösung dieser Aufgabe brachten sie auch wohl mit — aber sie vermochten ihn nicht zu dirigieren: bald verweilte er bei dem einen Kulturphänomen zu lange, bald bei dem

andern zu kurz. Reichte das Gefühl nicht aus, um ungetrübte Klarheit zu gewinnen, so nahmen die jungen Dichter den Verstand zu Hilfe — und das Gefühl reichte meist nicht aus! Beide Mittel zur Erfassung eines Stoffgebildes zu konzentrieren, war ihnen unmöglich. So entstanden diese zerrissenen, zerfahrenen, unklaren Werke, in denen es mitten zwischen öder Flachheit und trüber Geschmacklosigkeit von blendendem Geiste funkeln, von rasender Schönheit blitzen kann. Den letzten Wertmesser grosser Kunst darf man an sie daher von vornherein nicht anlegen: was nützt es, einen zentralen Ausgleich von Positivem und Negativem da zu suchen, wo er nur in Einzelheiten zu finden ist!? In diesen Werken liegt das Abstrakte in beständigem Kampfe mit dem Konkreten, das spezifisch Traditionelle mit dem spezifisch Modernen, das Nur-Gegenwärtige mit dem Nur-Ewigen: es sind das ihre Fehler und zugleich ihre Vorzüge, weil in diesem Kampfe immer ein Stück zuckender Künstlerseele losgerissen wird, die hinter den Zeilen gewissermassen spürbar verhaucht. Mit diesen Werken ist es genau wie mit ihren Schöpfern: zwischen den Zeiten stehen sie, schwankend, hin- und hertaumelnd, langsam sinkend, versinkend . . . Alle Motive, die in ihnen angeschlagen werden, mögen sie nun psychisch,

ethisch oder lediglich ästhetisch sein, klingen nur halb aus und bleiben halb ununtersucht, unbewertet. Bald ist etwas übergross auseinandergezerrt, bald unnatürlich klein, verschrumpft gesehen. Fragen werden aufgeworfen, grosse berechtigte Fragen, aber — die Antworten bleiben aus; höchsten dass man das verzweifelte Experiment sieht, sie künstlich zu konstruieren.

Am besten, mitunter geradezu meisterhaft ist die Psychologie; vor allem die Autopsychologie. Freilich spürt man den grossen Lehrer ein wenig zu häufig: Dostojewski! Wie bei ihm sind die seelischen Konstellationen auch keine Rechenexempel, die restlos aufgehen — und wie bei ihm ist es das Gute, dass der Rest, der da bleibt, derselbe ist, den auch das Leben stehen zu lassen pflegt.

Freilich glaubte die junge Generation von diesem Rest, dass er — in Kunst und Leben — eine Lücke sei, die von der verfeinten, wissenschaftlich geschulten Seelenkunde der Zukunft noch einmal voll ausgefüllt werden würde.

Immerhin aber musste dieses Faktum, mag man es nun Rest oder Lücke nennen, den Glauben an eine lediglich analytische Psychologie stark erschüttern. Und in der Psychologie überhaupt schien ja, wie ich in

anderem Zusammenhange bereits andeutete, der jungen Dichtern das alleinige Kultur- und Kunstprinzip kommender Tage zu liegen. Sie fühlten nunmehr und mehr, wie sehr ihnen die synthetische Kraft fehlte und wie sehr dieses Fehlen ihr Gestaltungsvermögen beschränkte. Das Bewusstsein, im besten Falle immer nur einzelne Erscheinungen, Einzelheiten an Erscheinungen erschöpfen zu können, schlug schliesslich als dumpfes Trauergefühl in der Psyche der Jünglinge nieder. So wurden sie als Künstler, was sie als Menschen, kraft ihrer lebenswilligen Jugend, nicht sein konnten: Pessimisten — und zwar Pessimisten eines Kunstgefühls, das in den Dienst eines registrierenden Verstandes gestellt war, Pessimisten ihrer schöpferischen Fähigkeit, und — da sie ja nicht, sondern die Zeit, die noch immer nicht kommen wollte, die Schuld trug — Pessimisten der Zeit, nicht aber Pessimisten des lebendigen Lebens. Aufgeben konnten sie ihren glühenden Glauben an die Zukunft nicht, — sie hätten sich selbst aufgeben müssen! Aber zurückdämmen mussten sie ihn schon. Und so beschieden sie sich denn: nicht wie Nietzsche, als Mensch, sondern als Künstler, als schöpferische Persönlichkeit:

Ich weiss — ich weiss: nur wie ein Meteor,
der flammend kam, jäh sich in Nacht verlor,

werd ich durch unsre Dichtung streifen!
Die Laute rauscht. Es jauchzt wie Sturmgesang —
wie Südwind kost — es geht wie Trommelklang
mein Lied — und wird in alle Herzen greifen . . .

Dann bebts jäh aus in schriller Dissonanz . . .
die Blüten sind verdorrt, versprüht der Glanz —
es streicht das Abendrot durch die Cypressen . . .
Nur wen'ge weinen . . . sie verstummen bald . . .
Was ich geträumt: sie geben ihm Gestalt —
ich aber werde bald vergessen . . .

gestand sich der Dichter ein, den ich allein aus seiner ganzen Generation herausgreife, weil er innerhalb des eingeschränkten Kreises, der ihm gezogen war, relativ Unvergängliches geschaffen hat: Herrmann Conradi!

Zeitopfer.

Das unruhige gequälte, aber niemals verzweifelnde Temperament dieses jungen, frühverstorbenen Dichters ist typisch für die anderen, die um ihn standen. Alles, was ich zuvor von dem Gesamtcharakter seiner Generation sagte, gilt von ihm in besonderem Masse: die seelischen Werte und Nicht-Werte derselben steigerten sich in seiner Psyche zu ihrem Extrem. Etwas anderes als sie wollte er auch nicht, aber — er wollte es grösser! Das Ziel war dasselbe: nur sah es Conradi in seinem dunklen, visionären Empfinden heller, wirklicher: seiner analytischen Kraft entsprach etwa schon eine — allerdings gebrochene — synthetische!

Die ungeordnete ruckweise Entwicklung seiner Generation, von der ich zu Anfang sprach, hat sich bei Conradi am natürlichsten, logischsten vollzogen.

Den früheren Zukunftsglauben seiner Zeitgenossen äusserte er begeisterter — und die

spätere unerbittliche Zurückdämmung dieses Glaubens fühlte er infolgedessen tiefer, schmerzlicher . . .

Dabei war Conradi sich schon über die Stellung, die seine Generation in der allgemeinen Menschheitsentwicklung einnehmen würde, vollständig klar.

Das citierte Gedicht deutet es an und seine theoretischen Schriften, wie viele Stellen in seinen Romanen und Novellen beweisen es — was er als Lyriker gern verschwiegen hätte, als Denker gesteht er es mit rücksichtsloser und tragischer Offenheit ein: Er und alle seine gleich ihm strebenden Zeitgenossen sind nur Opfer, die diese Zeit brutal auf den Markt des Lebens ausspie, Untergehende und in ihrer Sehnsucht Hinübergehende, ideologische »Kandidaten der Zukunft« . . . Und das einseitig verzerrte Bild, das sie sich von dem Verhältnis dieser Zeit zu dieser Zukunft machen, zeigt nichts als das zerrissene, höchstens in einzelnen Zügen richtige Antlitz einer Uebergangsepoche, die auf dunklen Entwicklungswellen vorläufig ziellos, aber sichern Trieben gehorsam, dahinschwellt.

Conradi wusste, wie ich sagte, genau: was von dieser Gegenwart galt, das galt auch von denen, die darin standen, das galt von ihm selbst: Uebergänge bergen Unter-

gänge in sich . . . und nur durch Untergänge werden Aufgänge gerechtfertigt.

Was der Zeit not that, das fehlte auch ihm: Ziele, in deren Richtung sich die Triebe zusammenschliessen konnten.

Diese Ziele mussten also gesteckt werden, — ihm und damit der Zeit!

Hier setzte die kulturerzieherische Aufgabe ein, die Conradi sich wohl gestellt, aber nicht gelöst hat.

Wie die geistigen Ziele aussahen, das fühlte sein visionäres Kulturempfinden tiefer als das umdunkelte aller seiner Zeitgenossen. Aber — er konnte ihr Wesen nicht ausdrücken, konnte ihnen nicht die zureichenden suggestiven Formeln finden, die von seiner Mitwelt verstanden werden mussten. Er ging gewissermassen immer mit Fremdwörtern der Seele um die Begriffe, die ihm intellektuell vorschwebten, herum und beschrieb so nichts anderes, als das Milieu, aus dem diese fehlenden Begriffe dereinst geboren werden würden.

So sehr, so schmerzlich er sich auch um die Aufgabe mühte: das wilde wüste Ringen seiner gemarterten Seele zerwarf ihn umsonst!

Seine ganze Erscheinung repräsentiert nur die verzweifelten Lösungs-, Selbsterlösungsversuche, die seine Generation anstellte,

um zu wissen, was sie eigentlich wollte, und wohin sie wollte.

Die wirre Unklarheit des Uebergangsprozesses, der sich am Ausgang der achtziger Jahre an der Scheidung zweier Weltanschauungen, einer absterbenden, geistig getrübten, und einer hellaufblitzenden neuen, vollzog, ist von keinem anderen Dichter klarer ausgedrückt worden.

Conradi war und ist ihrer Aller Typus — ein Experiment, das die Zeit mit sich selbst anstellte, um über sich selbst hinauszukommen.

Und weil er im Inhaltlichen wie im Formlichen nur Fragen, mehr oder weniger gut gefasste Fragen aufwarf, deren Beantwortung ihm nicht gelang, ist der Wert, den man Conradi zumessen muss, durchaus indirekt, negativ — aber immerhin ein Wert! zumal die Fragen so gestellt waren, dass die Antworten, die später andere stärkere Dichter gaben, unbedingt direkter, positiver Natur sein mussten.

Darum wird Conradi auch bleiben. — Darum wird die Literaturgeschichte der Zukunft zweifellos auf seinen Namen zurückgreifen müssen, wenn sie die Gesetze, die revolutionären und evolutionären Faktoren bestimmen will, die die rapiden Wandlungen in Kultur und Kunst unseres Jahrhundertendes bewirkt haben.

In einzelnen seiner Gedichten, in vielen Gedichtstellen und vor allem in der Stimmung, die um seinen Roman »Adam Mensch« weht, ist es Conradi thatsächlich gelungen, den Rhythmus festzuhalten, nach dem sich der ganze Uebergangsprozess vollzog. Und weil er trotz des starken typischen Elementes in seinem Naturell nicht das individuelle verlor, konnte er den Dissonanzenreichtum seiner wildbrausenden Zeit noch in eine denkbarst reine Harmonie auflösen . . . freilich in eine Harmonie des Uneinheitlichen: jäh wechseln die Töne — silbernhelle werden überschüttet von demrasenden Tempo schwerer dunkler Klangbrandungen — dann wiederlange monotone Oeden, die den Atem verloren zu haben scheinen, langsam, langweilig dahinschlummern, bis sie plötzlich unterbrochen werden von einem wüsten angstvollen Schrei . . .

Diese zerrissene Ungleichheit im Temperament Conradis ist wie so oft bei Persönlichkeiten, die nicht in gleicher Stärke Künstler und Dichter sind, beides: grösster Mangel und grösster Vorzug. Bei stürmenden Vorläufern einer Kunstepoche trifft es zu, dass der Geist eines Künstlers mehr wert ist, als sein Werk. Und das gerade reizt bei Conradi, dass man zwischen den Zeilen seinen ringenden Schöpferwillen sich krampfhaft um das Grösste mühen sieht: ungeheuere

Pläne durchwälzen sein Gehirn — ist einer ausgeschaltet, so füllen seinen Platz gleich wieder mehrere andere aus. Was er schaffen wollte, wusste er genau: eine Phänomenolcgie der Gegenwart in ihrem Verhältnis zu der erträumten, erwarteten Menschheitszukunft. Nur über das: wie? blieb Conradi sich ewig unklar. Genau so unklar, wie er sich das Wesen dieser Zukunft vorstellte.

Eines freilich glaubte er bestimmt zu wissen: die Zeit, der die Gegenwart entgegen wuchs, würde jenseits von »Gut und Böse« stehen. Mit einer blinden Begeisterung griff er das Nietzsche-Zarathustrawort auf, das wie eine Erleuchtung in seine ringende Seele brach. Und auch vor seinem geistigen Auge stieg eine Ideallandschaft auf: aber keine modernisierten Griechen wandelten in ihr zwischen Tempeln, in denen gütigen Göttern der Schönheit und der Lust rauschende Feste gefeiert wurden — keine Menschen, die auf die Menschheit verzichteten, weil sie nur sich selbst und ihrer Gemeinde zu leben verstanden. Conradi war in einer anderen Sphäre aufgewachsen, wie Nietzsche: früh hatte ihn die Wirklichkeit des Daseins gepackt und grausam hin und her geschüttelt. Sie hatte ihm nicht die Zeit gelassen, sich von dem Leben abzukehren und in Einsamkeitstiefen zurückzuziehen, in denen er das zarte

Gewebe holder Phantasien spinnen konnte. Dasselbe Leben, das ihn lockend an sich gerissen, hatte ihn auch wieder von sich gestossen, ihn getreten und in den Schmutz gezerrt. Aber — Conradi war zu jung, um zu verzichten, zu kraftvoll, um sich niederdrücken zu lassen. Mochte ihn auch keiner verstehen: die Sterne seiner Sehnsucht erblindeten darum nicht! Und immer wieder erhob sich sein eifernder Zorn und sein wütiger Mut, um der Wirklichkeit den Kampf anzubieten. Auf diese Wirklichkeit wollte er sein »jenseits von Gut und Böse« angewendet haben. Von der Wissenschaft, namentlich von der Psychologie erwartete der rührend naive Glaube des tapferen Jünglings eine gewaltige Massenaufklärung über das tausendjährige Vorurteil: Moral. Und er fühlte tief: der Tag würde kommen, an dem jeder ein Herrenmensch sein und frei das Menschenrecht seines Lebens ausüben konnte. Alle Unterschiede würden dann aufgehoben sein: die Menschheit bildete eine grosse starke Gemeinde selbstfreier Individuen. — Es war der revolutionäre Altruist in Conradi, der Lobredner sozialer Ideale und der wider seinen Willen fast schwärmerische Verehrer Christi, der so dachte und hoffte. Daneben gab es noch einen ganz andern Conradi, der viel praktischer empfand — dem die Menschheit und

alle Ideale, die mit diesem Begriff verknüpft waren, grenzenlos gleichgiltig erschienen. Es war der rücksichtslose Egoist in Conradi, der die Menschenrechte seines Lebens geniessen — aber nicht zum Vorteil der Menschheit ausüben wollte. Verbrecherische Instinkte erwachten in ihm: das »jenseits von Gut und Böse« war ja ein ganz prachtvoller Mantel, den er intellektuell um seine Lüste schlagen konnte. Er erkannte: frei sein innerhalb der Menschheit war ein Unsinn. Nur wer als Herr über ihr stand, konnte das wilde Ross: Schicksal bändigen. Mochte die letzte grosse Sündflut über die Menschheit treiben: was ging es ihn an — wenn er nur sein Leben ausgelebt hatte! Die Ideallandschaft seiner Träume konnte ruhig versinken . . . für die Gegenwart, nicht für die Zukunft wollte er leben.

Den Konflikt beider Anschauungen des Lebens hat Conradi künstlerisch oft zum Austrag gebracht . . . meist herrscht jedoch die eine oder die andere vor. Im Anfang seines Schaffens — namentlich in seinen Gedichten — äusserte sich der fanatische Altruist stärker. Später war es mehr der egoistische Genussmensch, der ihm seine Dichtungen diktierte. Doch hat bis zuletzt niemals die eine Veranlagung seines Naturells die andere ganz überwunden.

Eines seiner frühesten Gedichte, das die Spaltung im Seelenleben Conradis schmerzhaft deutlich zeigt, will ich hier folgen lassen:

Mitternachtsvision.

Aus eines Weibes Armen komm ich her . . .
noch brennt mein Blut von seinen wilden Küssen,
noch zuckt mein Leib — noch flammen meine Pulse . . .
noch ist es mir, als läg ich hingerissen
von seiner Schönheit bebend ihm zu Füssen —
als küsst' ich noch der Glieder weisse Rundung,
als küsst' ich noch in wilder Brunst Gesundung!

Aus eines Weibes Armen komm' ich her —
und stürmischer als je wogt auf das Meer,
das Nacht und Tag in meiner Seele flutet . . .
Phantastisch türmen sich die Wolkenmassen —
Und plötzlich reisst der Flor — einsam — verlassen —
fühl ich auf einen Bergsitz mich enttragen.

Die Nebel flirren und die Flammen lecken —
Ich aber schaue sich Dunst und Glut
ein übermenschlich Bildnis recken . . .

Und Grausen schlägt mich! . . . So zerfoltert sah —
so qualzerspalten immer noch des Heilands
Gesicht ich — wie er da auf Golgatha
bluttriefend hängt . . . Und doch: ein Andrer ist's
der sich mit des Gigantenleibes Wucht
ans Riesenkreuz drückt — nimmer jener blasse
braunzarte Schwärmer mit den nächt'gen Augen . . .
Ein Andrer ist's! . . . Barmherzger Gott! . . . und auch
von mir trägt er in seinem Angesichte

der Züge manchen — und von Allen, die
mein Auge sah bis heute — deren Antlitz
mir die Erinnrung wieder aufwärts trägt . . .

Hat noch die Creatur nicht abgebüsst?
Unheimlich ist das Spiel — unheimlich — wüst —
und jetzt noch grauenhafter — und mein Blick
erstarrt — verglast —
Es rast in meinem Hirn bei dieser Fratzenjagd,
bei diesem Marionettenspiel der Ewigkeit . . . . .

Aus eines Weibes Armen komm ich her —
Triumphe feierte die Sünde . . .
Nun weiss ich nicht, wo ich Erbarmen finde —
es überwältigt mich der Schmerzen Meer . . .

Die Psychologie dieser Seelenspaltung hat Conradi bewusst in seinen beiden Romanen zu geben versucht.

Der erste — die »Phrasen« — war ein wüster Versuch, der künstlerisch vollständig missglückte; nur in ein paar Scenen von lebendiger Schönheit wuchs der junge Dichter über ein ratloses Experimentieren hinaus. Und dann stehen einzelne Sätze, gewagte Abstraktionen, Aperçus in dem ungeordneten Buche, die für den Anschauungskreis, in dem sich die junge Generation — speciell Conradi — bewegte, ungemein bezeichnend sind, und aus denen vor allem hervorgeht, dass der Intellekt des Dichters in seinen instinktiven Wahrnehmungen ganz genau fühlte, wohin die Entwicklung von Kultur und Kunst am Jahrhundertende trieb. Ich greife

eine Formel heraus: »Das ist die Tragik aller Tragik, dass man sich der grossen dämonischen Welttragik nicht immer bewusst bleibt! Wie würde dieses Bewusstsein als stetes Besitztum gross und frei und stolz und unverführbar vom Reiche der Schatten machen! Diesem Zwiespalt entkeimt das Moment des Komischen. An sich ist es jedoch tragikomisch.« — Mir scheint da abstrakt manches vorweggenommen zu sein, was sich bei späteren Dichtern in konkrete Kunstwerke umsetzte. Das trifft auch genau mit dem Glauben zusammen, den ich von der ganzen Erscheinung Conradis habe: Er war ein Typus, der andere Typen bedingte, hervorrief, weil er Lücken ostentativ selbst riss oder auf Lücken hinwies, die nicht unausgefüllt bleiben konnten. Er bereitete die, kommende Generation auf den Rhythmus vor in dem sie zu singen hatte — er dirigierte gewissermassen die Proben. Bei ihm selbst wogten die Töne namentlich am Anfang seines Schaffens noch wild durcheinander: sein Temperament war eine unproportionale Einheit von Naivität und Raffinement, in der jedoch schon die Sehnsucht wach war, sich zu dem Leben in klare, feste, bewusste Beziehung zu setzen. Das wurde ihm zur eigenen Lebenstragik: Er w u s s t e, dass Fernsehen, Zukunftserkennen identisch mit Vergangenheit-

schau ist, und er fühlte sich als ein Fragment ohne Vergangenheitsfülle und darum ohne Zukunftsfülle. An diesem Zwiespalt ging er menschlich, und, wie seine ganze Generation, auch künstlerisch zu Grunde. Doch war er vielleicht der einzige, der sich dieses Zwiespaltes so genau bewusst war, dass er gar nicht versuchte, sich über ihn hinwegzutäuschen, sondern ihn ehrlich konstatierte und noch Dichtung aus ihm machte.

Und so schuf er denn in seinem zweiten Roman — dem »Adam Mensch« — gewissermassen den Roman der ganzen jungen Generation; und damit den ersten modernen Roman überhaupt!

In diesem Buche ist es Conradi nun thatsächlich gelungen, aus dem Widerspruch in seinem Naturell, der schliesslich kein anderer ist, als der zuvor angedeutete der uneinheitlichen Verteilung typischer und individueller Elemente, einen neuen, in seiner Zerrissenheit doch wieder einheitlichen Typus zu formen.

Adam Mensch ist der älter, reifer gewordene Held der »Phrasen«. Und beide zusammen verkörpern wohl Conradis eigene Entwicklung vom ideologischen Altruisten zum ideologischen Egoisten.

Doch darf man keinen der beiden — und namentlich den Dr. Adam Mensch nicht! — mit Conradis Persönlichkeit identificieren.

Aber er hat in beiden Romanfiguren die Zwieteilung seiner Psyche und das permanente Ineinander-über-gleiten ihrer Bestandteile in ein Extrem erhoben, das er sich — je nach seiner Laune — vielleicht wünschte, dessen Realisierung ihm aber die weiche Schwäche seines Naturells ganz unmöglich machte.

In diesem Dr. Adam Mensch lebt der alte ideale Schwärmer fast nur noch in der Erinnerung an eine vergangene Epoche seines Lebens fort und wirkt fast nur noch aus dieser Erinnerung auf seine jetzigen Lebensbethätigungen ein. Oft hat er das Bewusstsein, doch ein anderer . . . vielleicht der zu sein, der er früher war!? Und dann redet er sich wohl in das alte Pathos hinein; aber nur, um sich über sich selbst zu beruhigen und die Achtung vor sich selbst zu bewahren. So kommt es, dass die Abstraktionen, die Conradi auch in dieses Buch streut, nicht rein gedanklich wirken, sondern wie Gefühlserlebnisse, die der Dichter gehabt hat! Adam Mensch ist also bald begeisterungsfähig — bald wieder todmüde. Glücklicher als früher ist er nicht geworden. Im Gegenteil: die Proklamation des Lebensgenusses zur Lebensaufgabe vermag die grosse Spannkraft seines Gehirns nicht genügend in Thätigkeit zu erhalten. Der Intellekt sehnt sich im Grunde doch immer nach einer anderen, würdigeren

Beschäftigung als der mechanischen Registrierung von sinnlichen Reizen. Dazu kommt die angedeutete nervische Schlaffheit, die ihm einen wirklichen körperlichen Genuss immer schwerer, oft ganz unmöglich macht.

Das einzige, was ihn schliesslich noch aufreizen und damit aufrecht erhalten kann, sind die Brutalitäten, zu denen er durch seine rücksichtslos egoistische Lebensführung gezwungen wird. Als That bereiten ihm diese Brutalitäten sogar ein grosses, cynisches Vergnügen — aber als Thatsache, als Effekt wandeln sie ihn schliesslich immer wieder mit Reue an. Denn nur sein Verstand hat die schrankenlose Freiheit erfasst; nur ihm ist sie identisch mit dem Befolgen von Gesetzen, die sich aus dem Organismus natürlich ableiten. Das Gefühl wird noch von den Normen einer Vergangenheit beherrscht, von denen er frei sein müsste, um die Zukunft zu besitzen und selbstfrei zu werden. So schwankt dieser Dr. Adam Mensch zwischen seinen Stimmungen hin und her: ein durchaus problematisches negatives Individuum, das zum Leben, nicht zum Tode, verurteilt zu sein scheint und nur durch seinen unbändigen Freiheitsdrang eine positive Beziehung zwischen sich und dem Leben herstellt: Nicht als Imperator des Daseins steht er da, sondern nur als sein Ironiker.

Diesen Charakter hat Conradi ganz ausserordentlich fein herausgearbeitet und durch eine ganze Reihe anderer, mindestens ebenso glaubhafter Kontrastfiguren noch illustriert. Mit Schlagworten und überflüssigen Ismen kommt man allen diesen Menschen infolgedessen auch gar nicht näher. Man muss einfach konstatieren, dass sie nicht geschrieben sind, sondern leben — dass es Conradi verstanden hat, in ihnen kein äusserliches Dasein, sondern einen Willen in seiner Aktion zu zeigen. Dadurch erhält sein Roman etwas dramatisches: körperlich gewordene Kräfte sieht man aufeinander einwirken und sich mit drängender Unerbittlichkeit allmählich in einem Knoten verschlingen, den ein Epiker nur dann mit Glück lösen kann, wenn er neben der erzählenden Begabung auch noch die clair-voyance eines scharfen Psychologen hat. Als ich zu Anfang über die junge Generation im allgemeinen sprach, deutete ich bereits an: in Schilderungen der Seele wurde oft geradezu meisterhaftes geleistet. Ein Zug, der für unser Jahrhundertende und seine Kunst später ausserordentlich bezeichnend geworden ist, kündete sich da bereits an: ich meine die denkbarste Verinnerlichung des Aeusserlichen. Nur durch eine solche Verinnerlichung konnte die grosse ruhige einfache Linie, die seit der letzten

starken Epoche des Schaffens verloren gegangen war, wieder in den Stil der Künste kommen. Conradi hat dieser Linie die feinen Wurzelverzweigungen gezogen, die später in eine Richtungsbahn zusammenlaufen mussten. Er wusste ja schon: alles komplizierte Werden ist im Grunde nur ein sehr einfaches Sein. Aber rein artistisch: er konnte noch nicht genug und gab nur das erstere, das Werden, und nicht seine Auflösung in das letztere, das Sein; dafür allerdings die Komplicationen des Werdens mit um so schärferer Präzision! Sein Analysierungsvermögen ist ausserordentlich — sein Blick begleitet die Erscheinungen oft bis zu ihren letzten Ursachen — und selbst da, wo es zu dunkeln beginnt, hat er noch die Gabe, dem Dunklen seine besondere Färbung, seine Stimmung abzusehen. In dem Roman »Adam Mensch« hat Conradi es sogar verstanden, diese Stimmungen, die um die einzelnen Menschen die er schildert, sind, zu einer einzigen zu verdichten: zu einer cynisch angeschauten schweren Schicksalsstimmung. — Oder anders, psychologischer gewandt — Conradi hat es verstanden, das was in den einzelnen Individuen, die er vorführt, persönlich bedingt ist, zu einem gemeinsamen Unbedingten hinauszuführen. Man nehme alle Figuren, die Conradi in seinem Roman agiren lässt: zunächst den

Dr. Adam Mensch selbst, dann den blinden Gelehrten Irmer, der durch seine ruhige, pessimistisch vergrübelte Weltanschauung lernte, seinem Schicksal zu entwachsen, dessen verkümmerte Tochter Hedwig mit ihrem letzten verzweifelten Temperamentsausbruch, die sentimentale Grisette Emmy, das Vollblutweib Lydia Lange u. s. w.! in ihnen allen wirken, wie in Conradi selbst, typische Elemente neben individuellen! Man wird sagen, dass das ja das Hauptcharakteristikum grosser, ganz grosser Kunst ist — vor allem der dramatischen. Leider bringt Conradi diesen Effekt nur auf analytischem Wege zu Stande: Seine Psychologie sucht nur zu prüfen, unter welchen Bedingungen die seelischen Phänomene existieren, sucht nur die Grade der Lebensfähigkeit eines Individuums festzustellen. Es entspricht ihr kein Synthetisierungsvermögen, das jene grosse ruhige einfache Linie, von der ich oben sprach, um seinen Stoff beschreiben könnte. Und die unheimliche Stimmung seines Romanes erreicht er nur dadurch, dass er in ein und derselben Weise analysierte Seelen neben einander stellt. Wenn Conradi das Wesen der Kunst folgendermassen definiert: »in den Motiven das unmittelbare Ausgehen von den zeitlich gegebenen Verhältnissen — in

der Ausführung das wachsende Emporläutern zum Ewigen«, so trifft, auf seine eigene Dichtung angewandt, nur der erste Satz und vielleicht der Wille zum Inhalt des zweiten zu.

Conradi war ein Uebergangsmensch. Ich sagte schon: nur in einzelnen Gedichten, Gedichtstellen, und dann eben in der Stimmung, die um den »Adam Mensch« weht, ist es ihm gelungen, den Rythmus festzuhalten, nach dem sich der Prozess vollzog, den seine ganze Erscheinung repräsentiert.

Der Grund lag in der mangelnden Form-, der mangelnden Aeusserungskraft.

Er wusste das selbst ganz genau. Seine beständige Klage war, dass er nur als Dichter, nicht als Künstler zu konzipieren vermochte: »meine Seele ist ein Herd, darauf die Flammen der durchschauten Unzulänglichkeit tanzen« sagte er einmal von sich. Seine Stoffe zerfliessen ihm in endlose Breiten; ein überlautes, ungeberdiges Pathos, an das er selbst nicht recht glaubt, Abstraktionen, die an sich interessant und tieferlebt sind, aber doch nicht in dem Maasse in ein reines Kunstwerk gehören, zerreissen ihm die unmittelbaren Wirkungen. Und trotzdem beweist er an zahlreichen Stellen wieder eine erstaunliche Gestaltungskraft, eine überraschende

Fähigkeit, mit wenigen Worten eine seelische innerliche oder eine äusserliche lokale Situation dadurch zu geben, dass er neue Worte, Wortverbindungen findet, neue Bilder, neue associative Vorstellungsreihen.

Eine ganz kurze, fast banale, aber schön und neu gefasste Sonnenuntergangsstimmung aus einem Gedicht und einen Mondaufgang in Prosa will ich als Proben der Aussenbeobachtung Conradis hier folgen lassen. Die Verse stehen in dem einzigen Gedichtbande, den Conradi als »Lieder eines Sünders« herausgab, und lauten:

Es spiegelt sich das Abendrot
goldgelben in den Regenpfützen . . .
und schmiegt sich an die Scheiben dicht,
dass sie wie rote Feuer blitzen . . .
Geregnet hats — den ganzen Tag!
nun hellt sichs noch — bevor es nachtet . . .

Die andere Stimmung ist dem »Adam Mensch« entnommen:

»Der Mond war durchgebrochen. Mit seiner goldgelben, massigen, durch ihre scharfe Plastik und Umrissenheit geradezu aufdringlichen Fülle stand er in einem See flimmernden, stahlblauen Aethers. Ihm zu Häupten und zu Füssen, an seinen Flanken hatten sich vielgestaltige, ungefüge Wolkengruppen hingelagert, mächtige Wülste und Kämme, Schichten mit sich empor sträubenden oder herabfaserndem, braungelb beleuchtetem Gestreif. Stetig wechselte das Bild, die Formen verschwammen

in einander und schoben sich zusammen, gewaltige Tierleiber wuchsen heraus, Drachengestalten und Krokodile mit klaffenden Rachen, Wälle mit Burgen quaderten sich empor . . . und in gigantischen Umrissen quollen nicht zu verschwollene Profile von ungeheuren Menschengesichtern auf . . .

Und als Proben der Innenbeobachtung Conradis mögen zwei kleine Gedichte, die aus seiner letzten Periode stammen, hier folgen.

Das eine, das fast wie eine in Sprache umgesetzte Radierung von Munch wirkt, heisst:

Du zittertest . . .
und schwiegst . . .
halb überlidert stahl dein Blick
zu deinem Kinde sich . . .
an mir vorüber.
Mir aber wars,
als kämen deine Augen
weit . . . weit . . .
aus der Vergessenheiten Land —.

Und das andere, das mit der psychischen Milieuergründung und seinem frei dahin klingenden Tonfalle, ein Eingang zu einem Dehmelschen Gedicht sein könnte:

Längst schon ist die Nacht gekommen,
hat alles schwarz verhängt —
Strömend ist da erglommen . . .
und was du mir jemals genommen,
hast du Alles mir wieder geschenkt!

Vieles noch ist Hermann Conradi in dieser Art geglückt. — Mehr freilich missglückt. Aber darüber darf man nicht weiter rechten: Seine Fehler werden zu sehr durch seine Persönlichkeit bedingt und seine Persönlichkeit zu sehr durch ihre Zeit. Man muss diese Fehler einfach konstatieren! Es ist ein Unterschied, ob man fragt: warum ist Marlow und warum ist Ben Johnson nicht wie Shakespeare? Wie viele hoch gerühmte Ben Johnsons es heute giebt, weiss alle Welt. Von den Marlows spricht fast keiner mehr ... aber dafür wird man sie eines Tages aus dem Grab ihrer Vergessenhett holen, wenn die Ben Johnsons längst ihren Ruhm dahin haben . . .

Für die wenigen Wissenden aber liegt der — negative — Wert Conradis in dem Symbol seiner Persönlichkeit: wie sie zwischen den guten und den schlechten Zeilen, die er geschrieben hat, emporsteigt!

Ein zermartertes bleiches Antlitz, das sich geisterhaft von roten Locken abhebt . . . auf der zerrissenen Stirn höchstes prometheisches Wollen . . . und in den Augen das stille Wissen, nie den Bau ausführen zu können, den sie in visionärer Sehnsucht schauen, und das gramvolle verbitterte Glück zugleich, doch wenigstens die Fundamente gelegt zu haben,

die seine Generation in den Erdboden der Zeit senken m u s s t e:

So hat man mir Conradi geschildert.

Und als ich seine Totenmaske bei einem Freunde des Verstorbenen sah, da wusste ich das tragische Geheimnis seines gequälten Lebens. Unter ihr hätte das Wort Zarathustras stehen müssen — das Wort Nietzsches, dessen geistiges Ringen Conradi vermenschlicht hat:

»Stirb zur rechten Zeit!«

Und müssig schien mir die Frage, die ich bei dem Namen Conradis schon oft gehört hatte — diese thörichte Frage: Bedeutete das Opfer, das der Zeit mit dem Leben dieses Jünglings gebracht wurde, einen unersetzbaren Verlust für die Zukunft deutschen Dichtens? oder lag in dem jähen, schmerzlichen Streich, den das Schicksal da vollführte, gerade der tiefe symbolische Sinn der Bedeutung Conradis?

Druck von Gottfr. Pätz in Naumburg a. S.

ARTHUR MOELLER-BRUC[K]

DIE MODERNE LITERATU[R]

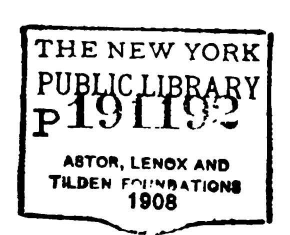
IN GRUPPEN- UND EINZEL-
DARSTELLUNGEN

BAND III

DIE
AUFERSTEHUNG DES LEBEN[S]

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG
1899

Fortsetzung auf Seite 3 des Umschlages.



DIE AUFERSTEHUNG DES LEBENS

ARTHUR MOELLER-BRUCK

DIE MODERNE LITERATUR

IN GRUPPEN-

UND

EINZELDARSTELLUNGEN

BAND III

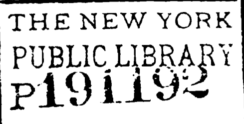
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

ARTHUR MOELLER-BRUCK

DIE AUFERSTEHUNG DES LEBENS



1899
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG


THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
P191192
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
1908

Die Auferstehung des Lebens.

Zwischen allen Dichtern, die denselben Stil repräsentieren, weil sie derselben Zeit angehören, walten von Seele zu Seele tief geheime Beziehungen: Oft schwingen sie ganz unmittelbar hinüber und herüber, breit ausladend, in mächtigen Bogen — wie eine Brücke von Thor zu Thor; oft aber ist es auch nur eine schmale Pforte in einem versteckten Winkel des inneren Seins, die zu dem viel und weit gewundenen Pfad führt, auf dem man endlich, nach langer Wanderung zur Bruderseele kommt.

Meist stellen sich derartige innere Beziehungen her, resp. lassen sich herstellen, wenn die betreffenden Dichter von gleichen Kulturphänomenen in ähnlicher Weise angezogen oder abgestossen werden. Aber auch

dann, wenn es keine gemeinsamen Sympathieen oder Antipathieen sind, sondern Beziehungen negativer Natur, die Kontrasten entspringen: auch dann haben sie ihre zureichenden Gründe tief in dem Wesen der Zeit, die durch das Wort der ihr angehörenden Dichter verkünden will, was ihr an homologen, paralellen und divergierenden Werten eigentümlich ist.

Der einzelne Dichter — wie der einzelne Maler, Plastiker, Musiker — offenbart immer nur sein individuelles Kultur b e w u s s t s e i n . . . Die Gesamtheit aller Dichter einer Epoche legt jedoch Zeugnis ab von der Kultur l o g i k.

Und diese Logik ist scharf . . sie leitet sich von Notwendigkeiten her, die unerbittlich sind, sie gehorcht Gesetzen, die nicht gebrochen und nicht umgangen werden können. Sie lässt die Phänomene ineinander greifen und aufeinander wirken und giebt jedem einzelnen seinen bestimmten Ausgangspunkt, seine bestimmte Kraft, eine bestimmte Bahn zu einem bestimmten Ende zu gehen.

Der mystische Geist des Schicksals, der aus dem Gewordenen das Werdende mit ewiger Macht hervorzwingt, wirkt in dieser Kulturlogik: vor ihr stehen die einzelnen Aeusserungen des zeitlichen Daseins nicht

nur als solche nicht nur individuell, sondern auch generell da!

Und zwar gilt das von den Erscheinungen des Lebens gerade so, wie von denen der Kunst; zumal diese beiden ja durchaus von einander abhängig sind und gewissermassen permanente Ergänzungen zu einander bilden.

Wie ein weites Netz ist das Schaffen über das Dasein ausgebreitet. Alle Gegensätze und Gemeinsamkeiten, die sich im Leben einer Epoche äussern, werden künstlerisch von ihm umspannt; und es giebt wohl kein geistiges oder sinnliches Phänomen auf dem Erdball, das sich nicht in seine Maschen fangen lassen muss.

Und es unterscheidet die einzelnen Schaffenden von einander, dass die Einen dieses Netz in eine schwindelnde Höhe heben, von der herab man die Kultur nur in der machtvollen Ausdehnung ihrer Umrisse, gewissermassen als Panorama überblicken kann, während es die Anderen so tief senken, dass man einzelne Gebiete wie unter einem Vergrösserungsglase sieht und die geheimen Ursachen und offenbaren Wirkungen im epochalen Werden stellenweise deutlich, oft überdeutlich, erkennbar sind.

So deckt sich die Dichtung einer Zeit immer nur mit einem kleineren oder grösseren

Bezirke der Zeitäusserung, sobald man jeden einzelnen Dichter gesondert betrachtet.

Was die Einen als Wille, Sehnsucht, Unbewusstsein und Abstraktion in ihre Werke projicieren, das setzen die anderen in That, Erfüllung, Bewusstsein und konkreten Wert um: es fehlt diesem, was jener in vielleicht schädlichem Ueberfluss besitzt — und umgekehrt!

Die Grössten, diejenigen Dichter, die über die Jahrhunderte, Jahrtausende weg als gigantische Erscheinungen in alle Zukunft wachsen, werden deshalb auch nicht die einseitig extrem und nur subjektiv entwickelten Temperamente sein, sondern die allumfassendsten, ausgeglichensten und ausgleichendsten Schöpfercharaktere: die Meister des goldenen Schnitts in der Dichtung — die Seher mit vieler, mit aller Menschen Augen.

Beide Typen hat es immer gegeben und wird es immer geben.

Den definitiven Entscheid darüber, ob ein Dichter den Einen oder den Anderen zuzuzählen sei, kann vielleicht nur der Zeitpunkt geben, an dem alle die Kräfte, die zu seiner Zeit in Aktion waren, ausgewirkt haben. Früher, vor allem bei Lebzeiten noch, wird man nur von einem vergleichenden Gesichtspunkt aus annähernd die Stellung

fixieren können, die der Betreffende in der allgemeinen Entwicklung einnimmt.

Es müssen sich die Dichter in einer Epoche also nicht nur durch ihr eigenes Werk, sondern gegenseitig durch die inneren Beziehungen beweisen, die zwischen ihren Werken bestehen.

An dieses Prinzip eines proportionierenden Verfahrens wurde die moderne Kritik zuerst wieder nachdrücklich erinnert, als die Zeit ihre Kulturlogik bewies und neben die Inkarnation ihres Gehirnwillens: Friedrich Nietzsche, die Inkarnation ihres Gefühlswillens: Detlev von Liliencron, stellte.

Beide gehören als Erscheinungen sicherlich dem Typus der einseitig entwickelten Temperamente an und bilden beinahe direkte Gegensätze zueinander; aber gerade deshalb sind sie von einer innerer Verwandtschaft, die man vielleicht kurz so definieren kann, dass Liliencron das instinktiv erfühlte, was Nietzsche intellektuell erfasste. . .

Die Zeit, aus der sie herauswuchsen, war eine Zeit der Schwäche . . . stillos in Leben und Kunst! Diese Zeit trug noch keinen spezifischen Kulturcharakter. Wohl bereitete sich in aller Stille Vieles vor: aber wirr und ungeordnet lagen die Werte, die jener Epoche, die auf die Gründung des deutschen Reiches

unmittelbar folgte, ein Gepräge geistiger wie sinnlicher Grösse hätten geben können.

Die Zeit dagegen, in die Nietzsche und Liliencron hinein wachsen, ist eine Epoche der inneren Kultureinheitlichkeit — eine Epoche der sich selbst entfesselnden und sich zugleich selbst wieder bändigenden Instinkte.

Deshalb brauchen beide auch kein Vergangenheitsideal um seiner selbst willen. Ihr innerer Halt, das Rückgrat ihrer Individualität ist mit ihnen geboren. Sie sind nicht in die Zeit hineingestellt, sondern aus ihr herausgewachsen. Kein Vorbild haben sie nötig, an und nach dem sie sich festigen könnten.

Wenn Nietzsche den Blick auch oft und gern nach dem alten Hellas und der italienischen Renaissance zurückgleiten liess, so sah er doch immer mit den Augen eines Menschen, der seine eigentlichen und letzten Ziele vor sich hat.

Und wenn Liliencron jede kraftvolle historische Zeit, jeden grossen Mann, jeden Krieg und jeden Kampf — gleichgiltig ob er von Königen oder von Raubrittern ausgefochten wird — bewundernd liebt, so schätzt er damit immer nur das Leben, von dessen Bethätigung er weiss, dass es eine beständige Reibung von Gegensätzen ist.

So stehen Nietzsche und Liliencron am

Eingang der Dichtung, die sich die moderne Zeit schuf, um ein Spiegelbild ihrer Gesamtseele zu haben.

Nietzsche hatte, wie ich bereits andeutete, diese Zeit in seinem Gehirn, Liliencron in seinem Blute. Das Werk des Einen entsprang mehr einem Kulturbewusstsein, das Werk des Anderen mehr einem Kulturempfinden.

Den ersten Versuch, beides zu vereinigen, dem Gedanken das Correlat des Gefühls zu geben, dem schönen Schein das wahre Sein, der Ungegenständlichkeit die Gegenständlichkeit gegenüber zu stellen unternahmen in stürmischem Drange, aber in der richtigen, wenn auch dunklen Erkenntnis die jungen Dichter der achtziger Jahre, als deren Prototyp Hermann Conradi angesehen werden muss.

Der Versuch scheiterte; vor allem gelang es nicht, der starken Daseinsbethätigung, die Nietzsche theoretisch vorschwebte, die entsprechende Praxis zu schaffen.

Das zeigt so recht eine kraftvolle, robuste, oft beinahe rüde Erscheinung wie Ludwig Scharf, der gerade dadurch, dass er seine Stärke übermenschlich potenzierte, innerlich gebrochen wurde.

In seinem Wollen ist dieser Dichter durchaus der jungen Generation verwandt; aber

in seinem Können steht er oft schon der späteren Entwicklung des Schaffens sehr nahe.

Und da er sich aus diesem offenbaren Missverhältnis zu einem Typus entwickelt hat, dessen Schöpfungen von einem starken, allerdings mehr inneren als äusseren Stil sind, muss ich hier einige Worte über ihn sagen, bevor ich auf Liliencron zurückkomme.

Scharf ist der einzige, der den prometheischen Geist eines Hermann Conradi in persönlichem Sinne weiter ausgereift hat ... soweit, wie das überhaupt möglich war!

Seine »Lieder eines Menschen« sind gewissermassen die männliche Ergänzung oder Fortsetzung der »Lieder eines Sünders«; dabei war der Ton, den Scharf anklang, zwar nicht eben neu — aber er wirkte wenigstens für eine Weile neu.

Ganz wie Conradi empfindet und denkt erbereitsviel wirklicher als Nietzsche. Für ihn existiert zunächst überhaupt nur eine zeitliche Umgebung mit verborgenen Zukunftskräften. Dass diese Kräfte sich einst in Bewegung setzen werden, teilweise auch schon in Bewegung sind, weiss er genau — zum mindesten glaubt er es fanatisch! Aber er ist zu schwach, um sich persönlich mit ihnen zu identificieren. Anstatt in die Speichen zu greifen und den langsamen Wagen: Zeit

selbst weiter zu schieben, geht er lieber den zertretenen Spuren nach, die seine seitherige Fahrt bezeichnen; oder aber: er läuft weite Strecken voraus, um fahrbare Wege in Gegenden zu finden, die von späteren Generationen — vielleicht!? — einmal passiert werden.

Eine furchtbare elementare Wut tobt in diesen »Liedern eines Menschen«: allenthalben sieht man, wie sich die Faust des Dichters krampfhaft ballt und der Thatsächlichkeit der Erscheinungen zürnend droht — trotzende, höhnende, hasserfüllte Anklagen werden der Menschheit mit einer Sprachgewalt in das Antlitz geschleudert, die unerhört ist.

Aber horcht man genauer hin, so merkt man bald heraus, dass dieser Dichter nur deshalb verbittert und empört ist, weil ER, rein egoistisch: ER nicht gemächlich oben auf dem Wagen sitzen und sich von seinen Zeitgenossen fahren lassen kann ... und man merkt weiter, dass es eigentlich nur eine tragische traurige Energielosigkeit ist, die ihn hindert, sich eigenmächtig selbst hinauf zu schwingen.

Scharf fühlt das auch wohl ganz genau — aber er will es nicht wissen, will es nicht eingestehen.

Bezeichnend ist, dass er sich niemals die

Schuld giebt: er »versteht« sich ja »psychologisch« so gut, so gut . . .

Dafür klagt er aber auch so ziemlich alle, thatsächlich: so ziemlich alle Erscheinungen an, die man auf unserer lieben Erde und unter ihren Himmeln wahrzunehmen gewohnt ist. Er eifert, oft recht materialistisch, gegen Gott. Er wettert gegen Christentum, Religion, Kirche, Priester und Gläubige. Er greift den Staat an und jede staatliche Einrichtung, jeden Beruf, ja! jede Kultur.

Das einzige, was er schliesslich preist, ist die Unkultur, die legendenhafte paradiesische Vergangenheit des Menschengeschlechtes und seine utopische Zukunft, von der er zu hoffen wagt, dass sie eine ähnlich vollkommene Physiognomie, wie der anarchische Urzustand zeigen werde.

Heute kann man diejenigen Gedichte Scharfs, in denen er seine Welt- und Lebensanschauung tendenziös proklamierte, kaum noch lesen . . . sie wirken wie Manifeste, die ein Rhetor und guter Raisonneur der Menschheit vorzutragen beliebt, ohne die künstlerische Berechtigung, gehört zu werden.

Wie furchtbar ernst und tief gefühlt die ganze Stimmung dabei war, aus der ihm sein Buch entstand, das beweisen auch heute die relativ wenigen Gedichte noch, die dichter-

ische Absichten verfolgen, weil ihre Basis ein reales oder visionäres Erleben ist.

Ich denke an Gedichte, wie Satan Triumphator, Moriturus oder etwa:

Sturmeswehen.

Es rüttelt der Sturm an Fensterläden
Und heult durch die hohle Nacht —
Da sind drei stiere Gedanken mit eins
Mir in horchender Seele erwacht.

Das bist du Liebe mit jauchzender Lust
Und mit bohrendem Seelengewühl,
Von Weihrauch umquirlt, mit Flüchen getränkt
— Du satanischer Gott, du Gefühl.

Das bist du Kampf um die Güter der Welt
Du Kampf auf Leben und Tod,
Der Kampf, der ewig zerstört und erhält
— Du Dämon der Gier und der Not.

Das bist du Tod mit dem Unlusthauch,
Gott ersehnt, dem Tiere verhasst,
Der Qual ein Engel, ein Teufel der Lust
— Du Unding, von Niemand erfasst.

Es rüttelt der Sturm an Fensterläden
Und heult durch die hohle Nacht —
Drei stiere Gedanken kreisen im All,
Vom Wahnsinn der Gottheit entfacht.

Solche Verse, mit ihrer rauhen spröden Schönheit der Diktion, sind unmittelbar aus den feurigen, schäumenden Gluten der Seele geboren . . . sie entstammen schon in gleicher

Weise dem Zustande tiefsten Wissens und tiefsten Fühlens und sind dabei nicht nur menschlich, sondern auch künstlerisch echt.

Freilich — gegen die Form an sich lässt sich bei Scharf ausserordentlich viel einwenden. Sie ist fast stets unrein, ziellos, willkürlich. Trotzdem steigert sich seine immer gewaltige Sprachkraft oft zu einer wirklichen schöpferischen Bildkraft, die gigantische Vorstellungen aufwachsen lässt, die neue grosse Zusammenhänge herstellt und nie vernommenen Worten einen neuen mystischen Sinn giebt . . .

Verse von der zum mindesten inhaltlich gebunden Wirkung der oben citierten, beweisen aber zugleich auch, dass dem Menschen, der hinter diesem Künstler steckt, Vergangenheit und Zukunft mit all ihren theoretischen und praktischen Idealen im Grunde grenzenlos gleichgültig sind und er nur, aber auch nur — und zwar sehr real — unter der Gegenwart leidet.

Was er nun einmal nicht haben kann, quält ihn gar nicht so sehr. Aber — was er haben könnte und nicht hat, das schmerzt ihn, darunter leidet er.

Es ist das Menschenglück, das er für sich herstellen möchte.

Manche Gedichte beweisen deutlich: Scharf kennt das Leben — besser vielleicht, als es

ein Nietzsche kannte. Er weiss nicht nur, welchen abstrakten, sondern auch, welchen konkreten Gesetzen es gehorcht. Und mag das Gehirn vielleicht von diesem Leben abgestossen werden: das nackte Gefühl lässt sich immer und immer wieder anlocken, anziehen . . .

Darum lauscht Scharf auch mit ängstlicher Neugier den Stimmen dieses Menschenglücks. Denn — »Leben, ach Leben schmeckt noch so gut!«

Aber er hat die Kraft, die energetische Spannung nicht, es selbst aufzusuchen. Nur wenn es gelegentlich einmal zu ihm kommt, lässt er sich von ihm greifen und sich lechzend in seinen schäumenden Strudel ziehen, der die aufbegehrenden Gedanken wohl überwellen kann und nicht selten sogar das Menschenleid vergessen macht.

So hat Scharf sich das Leben wohl wieder hergestellt; aber nicht, um es zu überwinden, sondern um sich selbst von ihm überwinden zu lassen.

Und weil er nicht als Herr darüber stehen kann, darf er auch nicht eigenmächtig den Rhythmus dieses Daseins in seine Gedichte fliessen lassen.

Wenn es Scharf einmal gelingt, so ist es eine seltene Ausnahme.

Aber — es ist die Regel bei Liliencron,

der nicht nur männlich, sondern auch gesund, wie ein Kind unverbraucht ist.

Bei ihm sind Leben und Lebensanschauung durchaus in eins verwachsen . . . Künstler und Dichter, d. h. Künstler und Mensch decken sich vollständig, weil Liliencron den Vorstellungsbegriff, den er von Welt, Leben und Individuum hat, nicht, wie ein Scharf zumeist, körperlich agieren und in theatralischer Pose doktrinäre Reden halten lässt, sondern aus ihm den seelischen Stimmungshintergrund webt, vor dem die organischen Gebilde seiner Dichtungen in individueller Beleuchtung dahin ziehen . . .

Diesen grossen Vorzug der inneren Geschlossenheit, den Liliencron vor fast allen neueren Dichtern, nicht nur vor seinen nächsten Zeitgenossen hat, verdankt er seiner relativ eingeschränkten Veranlagung.

Ich habe es schon verschiedentlich verschieden formuliert: er kennt nur die sinnlichen Werte des Daseins, wie Nietzsche nur die geistigen kannte.

Aber gerade diese Einseitigkeit hebt die beiden so riesenhoch über Erscheinungen wie Conradi und eben Scharf, weil sie in ihr einheitlich, ganz und reif sind, während die letzteren vielleicht vielseitiger sein wollen, d. h. in diesem Falle, durch den Gedanken u n d das Gefühl zu wirken versuchen, aber

immer im Experiment stecken bleiben und nur Uneinheitliches, Halbes und Nichtausgereiftes schaffen.

In den Seelen Nietzsches und Liliencrons sind die beiden grossen Hälften des psychischen Lebens je einmal vollständig ausgeschaltet; aber es ist kein Bruch, in den sie zerklaffen ... sie zerbröckeln auch nicht durch eine Unzahl kleiner, tückischer Risse, an denen die Seelen junger stürmender Promethidennaturen ohne Gesundungskraft kranken.

Was bei Nietzsche und Liliencron fehlt, das kann die allgemeine Gedanken- und Gefühlserfahrung des modernen Menschen leicht ergänzen, weil sie das, was sie geben, mit einer Unbedingtheit gestalten, die ihre Kehrseite selbst bedingt.

Das Wesentlichste — rein kulturell und damit rein dichterisch — aber ist: dass beide, als Erscheinungen, einander selbst ergänzen und ihre menschlichen Kehrseiten sind.

Ich wies schon darauf hin: Nietzsche ersehnte bewusst, was Liliencron unbewusst erfüllte: ein Leben, das nicht nach Gestern und nicht nach Morgen fragt, weil es fühlt, dass es durch das Heute ewig von dem einen fort und zu dem anderen hintreibt.

Von einem Vergangenheitsideal als solchem sind sie frei — das habe ich zu zeigen versucht, bevor ich über das durch

gewisse anarchische Neigungen etwas modernisierte Achtundvierzigernaturell Ludwig Scharfs sprach.

Und dem Zukunftsideal, d. h. dem kulturell bedingten, nicht dem utopischen, sind sie vorweggenommen: Nietzsche als sein geistiges, Liliencron als sein sinnliches Temperament.

Dass diese Zukunft stark und gross sein wird, wissen sie beide. Der eine vermöge seines raffiniert analytisch entwickelten Gehirns. Der andere durch sein naives Lebensempfinden, das die Erscheinungen synthetisiert, ohne es zu wissen oder gar zu wollen.

In Nietzsches Phantasie wuchs diese Zukunftskultur schliesslich zu einer praktischen Unmöglichkeit aus, zu einer fixen Idee, an die er den Reichtum seiner Sehnsucht vergeblich verschwendete. Er fixierte sie sogar mit einer visionären Deutlichkeit, die nur unwirklich und übergross war. Seinem Auge fehlte die magnetische Kraft, das Idealbild langsam aus der blossen Vorstellung zu bannen und mit dem Erdbilde der realen Erscheinung eines werden zu lassen. Noch nicht einmal innerhalb der persönlichsten intimsten Grenzen konnte sich bei Nietzsche der Prozess vollziehen, der Phantasie und Wirklichkeit mit einander ausgleicht. Sein

starrer starker Wille zur Zukunft wurde geradezu seine Tragik, denn er gebar ihm zwar den Uebermenschen, tötete aber dafür den Menschen in ihm, den Vollmenschen. Darum betrat er auch nie mit blitzendem Siegerauge und schwerem Siegerschritt das Land der lebenswerten Gegenwart, auf das er immer hinwies. Die Gegenwart — das Leben — war ihm nur ein Mittel, um über die Vergangenheit hinweg zu kommen, die noch in seinem sehr altväterisch rinnenden Blute war — ein Mittel und ewiger Stachel, ein letzter Gewissensbiss und Schmerz. Aber kein Zweck und Selbstzweck. Keine Freude.

Erst mit Liliencron erstand dieses Leben wieder, das ganz es selbst, ganz Natur ist und nicht mehr über sich hinfliegen oder unter sich wegkriechen will. Freilich — auch Liliencron lebt in gewisser Beziehung noch zwischen den Entwicklungen der Zeit, weil er ihre Werte, wie ich sagte, eben nur in seinem Blute und nicht zugleich in seinem Gehirn spürt. Sein Kulturbewusstsein — soweit er überhaupt eines hat — ist beschränkt, ziellos, hin und herschwankend, bald modern, bald traditionell. Aber sein Kulturempfinden ist dafür um so zielsicherer, gegenständlicher, konkreter. Deshalb »lebt« er auch und versteht zu »leben«, sich ohne Rücksicht auf ausserpersönliche,

in irgend einer Weise moralische Vorurteile voll auszuleben.

Wenn man die geistigen Werke des Daseins ausschliesst und nur die sinnlichen nimmt, so ist der Mensch, der sich in Liliencrons Dichtungen offenbart, durchaus der Mensch des Genusses, von dem Zarathustra immer nur — redet, ohne es in Bezug auf beide Werte zu sein. Und weil die reine nackte Einfachheit des Seins immer die Vorbedingung seines eigenen eingeborenen »Sinnes« ist und Liliencron das Leben und seine neue Bethätigung am Ausgange des Jahrhunderts thatsächlich nackt und rein gestaltet: deshalb ist sein ganzes Werk auch voll von solchen begreifbaren Sinnen, voll von Wahrheiten und Erkenntnissen, die wie ein Blitz aus der Materie springen und ihn beleuchten, — und zwar ohne dass es der Dichter beabsichtigt!

Liliencron ist eben bescheidener als Nietzsche. Er lernte seine zeitliche Umgebung, seine Gegenwart liebgewinnen, trotzdem sie ihm oft herzlich wenig Lebenswertes bot — lernte, sie als eine Unabänderlichkeit nehmen, die ihm nur die eine Aufgabe stellt: sich mit ihr abzufinden, *sich* in ihr zu finden — sich in ihr auszuleben, d. h. Herr über sie zu werden.

An sich sind *Beide* Herrenmenschen:

Nietzsche wie Liliencron! Gerade so, wie beide Genussmenschen sind.

Nur ist das Genussvermögen Nietzsches abstrakt, gedanklich, ungegenständlich, vor allem gewollt — ein zweifelhafter Selbstgenuss, eine Selbstberuhigung und Selbsttäuschung, ein schmerzliches, krampfhaftes Lächeln unter ewigen Thränen der Seele.

Liliencron sieht die Erscheinungen dagegen auf ihren konkreten Gehalt hin an: bei ihm will immer das Gefühl in erster Linie befriedigt sein! Er kennt den Trieb nicht, der das Individuum drängt, sich über die Empfindungsreize, die es naiv empfängt, intellektuelle Rechenschaft zu geben. Sein sicheres Gefühl zur Schöpfung, zur Natur lässt ihn mit derselben heiligen Freude über die Höhen des Lebens, wie durch seine Tiefen wandern. Sein Genussvermögen ist allumfassend, ein Daseinsgenuss.

Beide sind Männer: Nietzsche in seiner Entsagung, seiner Sehnsucht, seinem Grössenwahn — Liliencron in seiner physischen und psychischen Gesundheit, seiner vitalen Kraft.

Doch hat Nietzsche zu wenig und Liliencron zu viel vom Kinde an sich.

Das Kindliche an sich ist das Ziel der intellektuellen Sehnsucht Nietzsches. Wenn er von der Menschheit, d. h. von sich ver-

langt: »dass sie wieder zum Kinde werden solle — zum Kinde, das da Unschuld und Vergessen ist, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung und ein heiliges Ja-sagen,« so wünscht er ihr, oder vielmehr sich schliesslich nichts als die Natur Liliencrons — oder wenigstens deren seelische Grundstimmung.

Als Individuum, als Temperament ist Liliencron somit durchaus die Erfüllung der Sehnsucht Nietzsches.

Seine — nicht etwa lediglich sexuell — starke Sinnlichkeit ist die praktische Anwendung der starken Geistigkeit des letzeren. Der Unterschied in dem Effekt, den diese verschiedenen Veranlagungen am Ende bedingen, ist nur der: dass Liliencron ohne die Geistigkeit glücklich zu sein versteht und dass Nietzsche sich ohne Sinnlichkeit unglücklich fühlt.

Der eine lebt, um sein ICH das Leben geniessen zu lassen — der andere, um sein ICH zu beruhigen.

Die Charaktere der beiden Dichter müssen somit wohl das gerade Gegenteil von einander sein — und damit wieder innerlich verwandter Natur!

Liliencrons Fühlweise ist paradiesisch ehrlich, deutsch, vor allem deutsch und dichterisch oft ein wenig sentimental.

Und Nietzsches Fühlweise? Ein ‚sentiment satanique‘, jesuitisch mehr als religiös, international und gedanklich leicht brutal.

Nietzsche — der schwerere Geist und Gedankenmensch aus Prinzip.

Liliencron — das lichtere Naturell, dem die logische Percipierung der Erscheinungen gleichgültig ist. Er begnügt sich damit, die Widersprüche, die ihm das Weltbild zeigt, einfach als solche zu konstatieren.

Nietzsches ganzes Streben geht dahin, diese Widersprüche logisch aufzuheben, auszusöhnen — dem Weltbild einen nicht nur anderen begreifbaren, sondern auch von ihm selbst klar erkannten Welt-Sinn zu geben.

Aber er muss dazu von der Erde, von der Gegenwart weg, in überdimensionale Regionen: er vermag sein Ziel nicht mit seiner persönlichen Menschlichkeit in Einklang zu bringen. Die Gegenständlichkeit der Erscheinungen geht seinem Dichten verloren. Und wenn Zarathustra die Menschheit mahnt: »bleibt der Erde treu,« so gilt die Erfüllung dieses Wortes am allerwenigsten von Nietzsches eigener Person.

Aber — sie gilt von Liliencron, der seine individuelle Befriedigung innerhalb der Grenzen vollauf findet, die ihm von Natur gesteckt sind.

Freilich muss Liliencrons Dichten dafür

jener bewusste »Sinn« fehlen, von dem ich schon verschiedentlich sprach. Doch vermag er seine Stoffe so eindringlich, so gegenständlich suggestiv zu behandeln, dass dieser »Sinn« zwischen den Zeilen gleichsam von selbst herausspringt.

Dieses Mitteilungsvermögen, diese Form, ist bei Liliencron meisterhaft schön ausgebildet . . . Wie bei Nietzsche! Beide gingen den grossen weisenden Weg zu einer neuen Anschauung der Phänomene, der geistigen, resp. sinnlichen. Sie bezeichnen geradezu die ersten Anfänge einer neuen Grammatik der künstlerischen Ausdrucksweise. Liliencrons Weg zu diesem Ziele war gemäss seiner primitiven Natur einfacher, als der Nietzsches. Er fand ihn mühelos, spielend, — freilich auch ohne die tiefen Selbsterkenntnisse, die Nietzsche auf seinem Martergange schaudernd erfahren musste.

Die Ursache ist eben: dass Liliencron weniger den Gründen nachforscht, die hinter den Dingen wirken, dafür aber die Erscheinungen der Oberfläche, über die Zarathustras verzückter Blick leicht und gern hinweg sieht, gründlicher darstellt.

Der Unterschied zwischen beiden besteht vor allem darin, dass Nietzsche sein ICH überall in den Dingen sehen will — Liliencron diese Dinge einfach und selbst-

verständlich in der vielfarbigen Spiegelung seiner beweglichen Künstlerseele schaut.

So sind sie als Künstler — was sie als Menschen und Dichter sind: Herrennaturen. Sie schaffen sich eigenmächtig ihre Form.

Anfänglich war in Liliencron — wie in Nietzsche ja auch! — die Tradition, die die deutsche Klassik und Romantik geschaffen hatte, noch mächtig. Aber auch er bediente sich ihrer Formen nicht absichtlich. Nicht, weil er sie für die einzig berechtigten, richtigen hielt. Sondern weil sie ihm instinktiv geläufig waren.

Es ist bezeichnend für Liliencron, dass er so spät begann. In der überbrandenden Schaumkraft seiner Jugend fand er wohl die Zeit und auch die Ruhe nicht, sein Erleben künstlerisch zu gestalten. Ihm genügte es, wenn er sein Leben menschlich auslebte.

So kams, dass er, als er dann „durch einen Zufall veranlasst“ sein erstes Gedicht schrieb, unwillkürlich die Sprache redete, die in vieler Dichter Munde war. Er begann ganz naiv und doch schon selbständig, ganz unliterarisch und doch schon zeitgemäss zu schaffen.

Deshalb schrieb Liliencron den konventionellen lyrischen Stil auch nicht blindlings, nicht kopierend nach. Alle die Poeme seiner ersten Periode, die in den „Adjutantenritten“,

„Gedichten“ und teilweise auch noch im „Haidegänger“ an den Ton von Goethe oder Lenau, oder Uhland anklingen und so der Lyrik Storms, Kellers, C. F. Meyers und Fontanes verwandt scheinen, sind von einem durchaus eigenen Geiste erfüllt, der die alte Form in seinem persönlichen, selbstwilligen Sinne meistert und sie oft sogar in ungewisser Vorahnung einer neuen Form eigenmächtig durchbricht.

Und diesen Geist hat Liliencron nie verläugnet. Auch später nicht! Es ist bezeichnend für ihn, dass er immer der geblieben ist, der er anfänglich war. Er besitzt die Fähigkeit nicht, sich als Mensch und Dichter zu wandeln . . nur als Künstler hat er sich entwickelt. Deshalb ist für die Beurteilung seiner ganzen Persönlichkeit auch die zweite Schaffensperiode, die in den „Neuen Gedichten“ und im „Poggfred“ aufgezeichnet steht, die wichtigste, meistsagende.

Die Entwicklung, die Liliencron genommen hat, liegt stofflich und formlich nicht im Wesen, sondern im Ausdruck — in der immer wahreren und schöneren, tieferen und weiteren Aeusserung seiner konstanten Seele.

Das hat seinen Grund wohl darin, dass Liliencron eben so spät zu schaffen begann — dass er sich erst dann künstlerisch zu äussern

versucht fühlte, als menschlich bereits ein langes erlebnis- und erfahrungsreiches Leben hinter ihm lag und er sich einen Anschauungskreis geschaffen hatte, der ihm als Welt- und Lebensanschauung genügte.

Deshalb ist die Psychologik seiner Persönlichkeit auch zu einem sehr wesentlichen Teile in seiner Biographie enthalten.

Die moderne Kritik pflegt diesen bequemen Weg über die glatte Oberfläche der Seele im allgemeinen nicht mehr zu gehen, um sich die Informationen einzuholen, die zur Erklärung einer Erscheinung nötig sind... Sie ist eindringlicher, ergründender geworden; und ganz wie die Kunstausübung, der sie entspricht, unmittelbarer! Das Werk und die Zeit oder die besondere Zeitstimmung, aus der es entsteht, sagt heute objektiv mehr über seinen Schöpfer, als die subjektive Vorbedingung des Werkes, die in der äusseren Lebensbeschreibung — annähernd — begriffen werden kann.

Bei Liliencron muss man in etwa eine Ausnahme machen und zur Beurteilung neben physiologischen Momenten auch einige scheinbar ganz äusserliche Lebensumstände heranziehen; oder doch wenigstens von ihnen ausgehen.

Denn seine Schöpfungen geben weniger den Kampf, den ein dichterischer Mensch

führen muss, um sich zwischen den Daseinsfaktoren seine Stellung zu erzwingen, — weniger die Ahnung der Stellung, als das Resultat des Kampfes darum, den Sieg und die Erinnerung an den Sieg.

Geboren wurde Detlev von Liliencron Mitte der vierziger Jahre — Und erst um die Mitte der achtziger Jahre schrieb er sein erstes Gedicht.

Dieses Faktum birgt Fragen: was hat Liliencron in dieser langen Zeit, die das ganze Knaben- und Jünglingsalter und noch ein Stück Mannesalter umfasst, alles erlebt? ... warum und wie und wozu hat er überhaupt gelebt?

Aus der Antwort springt mit logischer Notwendigkeit das Wesen des späteren Dichters heraus — die Art seiner Einblicke in das Leben und die Art seiner Ausblicke in die Welt.

Physiologisch wichtig ist zunächst Liliencrons Abstammung von einem sehr alten Adelsgeschlecht und vielleicht auch die Kreuzung der Rasse durch eine bürgerliche Frau.

Allenthalben spürt man den Dichtungen Liliencrons an: der Mensch, der sie geschrieben, hat eine lange, schwere Tradition in seinem Blute. Aber diese Tradition ist verjüngt und gekräftet worden. Sie beeinflusst ihm weniger seine Nerven, als seine —

geistigen und leiblichen — Muskeln. Es ist eine feine Kultur der Sinne in ihm. Doch diese Sinne richten ihr Befriedigungsverlangen mehr auf die Aussenwelt, als auf die Innenwelt. Er ist ein Aristokrat des wahren Seins, nicht aber: des schönen Scheins. Der Adel seines Geschlechts stirbt in und mit ihm nicht ab, sondern lebt wieder auf. Er vergrübelt sich in keine Raffinements der Gedanken- und Gefühlswelt, die sich am Ende in Lebensentsagung verflüchtigen müssen: Liliencron wendet sich dem Leben ganz naiv wieder zu. Deshalb bedeutet es für ihn auch keinen geistigen Sport, sondern — ich sagte es schon — einen Kampf. Das ist der Unterschied, der ihn von einer anderen Entwicklung, die der Adel heutzutage genommen hat, vollständig trennt. Nicht als geistige Vorstellung liebt er das Heroische im Dasein — sondern als leibliche Wirklichkeit. Deshalb ist er auch Offizier geworden.

Als Soldat lernte er das Leben kennen: das ist ausschlaggebend für sein eigenes geworden.

Er erzählt selbst einmal, dass er sieben Provinzen und sieben Garnisonen besucht und dadurch Land und Leute kennen gelernt habe. 1864 und 1865 war er am Schlusse der letzten Erhebung in Polen. Dann folgten der österreichische und französische Krieg. In beiden Feldzügen wurde er verwundet.

Liliencron ist der einzige wirkliche Dichter, den die Erhebung des deutschen Volkes, die Begründung des Kaiserreiches unmittelbar gezeitigt hat. Aus der Kultur, die diese historische Wandlung mittelbar zur Folge hatte, sind Andere, Grössere hervorgegangen. — Aber die Zeit der Schlachten selbst hat keiner so echt wiedergegeben, wie Liliencron.

Nur dem eigenen Erlebnis des Sieges verdankt er eine so prachtvolle, seelisch fast plastisch wirkende Siegerstimmung wie die »Kleine Ballade«:

Hoch weht mein Busch, hell klirrt mein Schild
Im Wolkenbruch der Feindesklingen.
Die malen kein Madonnenbild
Und tönen nicht wie Harfensingen.

Und in den Staub der letzte Schelm,
der mich vom Sattel wollte stechen!
Ich schlug ihm Feuer aus dem Helm
Und sah ihn tot zusammenbrechen.

Ihr wolltet stören meinen Herd?
Ich zeigte euch die Mannesehne.
Und lachend trockne ich mein Schwert
An meines Rosses schwarzer Mähne.

Und nur aus einem menschlich und dichterisch tief gefühlten Erinnern an seine Kriegserlebnisse lässt sich der unbedingte, echte Ton in einem Gedichte erklären, wie dem stillen schmerzlichen »Unter den Linden«:

Heute spaziert' ich unter den Linden,
Um Menschen zu sehen, Bekannte zu finden,
Und traf dort auch die ganze Welt,
Als hätte sie sich hierher bestellt.
Asien selbst mit den gelben Söhnen
Wandelt vergnügt zwischen märkischen Schönen;
Welch ein Gemisch, bescheiden und stolz.

Wo kommt der Rauch her, wie brennendes Holz?
Im Vorüber entdeck ich in einem Thor:
Ist die Leitung geplatzt? ein Wasserrohr?
Glutbecken, Hammer und Blei verrieten,
Dass sie den kleinen Schaden vernieten.
Als den Rauch ich roch im Strassenlärm,
Versank ich plötzlich in buntes Geschwärm:

Von trockenem Tann ist ein Feuer entfacht
Auf der Feldwach in kalter Winternacht.
Ich starr in die Flammen und wärme die Hände
Und freu mich der wachsenden Tageswende.
Die Ablösung kommt, ihr Führer voran,
Den schon vor Jahren zum Feund ich gewann.
Ernste Gedanken und fröhliche Stunden
Haben im Leben uns eng verbunden.
Wir beide, dass ich ihn unterweise
Ueber den Feind im umgebenden Kreise,
Lassen die Posten im Nebelgrauen
Und gehen weit vor, um besser zu schauen.
Unendliche Stille, unendlich leer,
Das Schneetuch ein Laken ringsumher.
Und eine Mühle vor uns im Land
Qualmt noch immer vom gestrigen Brand.

Da fällt mitten in meinem Berichte,
Ein Schuss — ein Wölkchen an jener Fichte . . .
Mein Kamerad greift sich ans Herz so schnell,
Ein dunkles Tröpfchen, ein winziger Quell.
In Eil' umfass' ich ihn, er schwankt, er sinkt,

Leg' sanft ihn zur Erden — der Tod hat gewinkt
Das rote Blut auf dem weissen Schnee
Sticht trostloser ab als im grünen Klee.

Im Westen die Mühle qualmt düster empor,
Im Osten die Sonne blitzt blendend hervor,
Bald bilden Gewehre die Trauerbahr',
Soldatenarm stützt ihm das blonde Haar.
Am Feuer der Feldwache liegt er gestreckt,
Kein Bitten, kein Rütteln hat ihn geweckt.
Es knistert, der Rauch umzieht mein Gesicht,
Leb wohl, Kamerad, ich vergesse dich nicht.
Unter den Linden, vorbei ist der Spass,
Ich trinke bei Hiller ein stilles Glas,
Ein stilles Glas auf ein fernes Grab,
Dann wieder ins Leben bergauf, bergab.

Ueberhaupt ist Liliencron der Einzigste, zum mindesten der Erste gewesen, der direkte Zeitereignisse in Kunst umsetzte. Deshalb hat sein Schaffen auch neben dem kulturellen noch einen ganz specifisch historischen Wert. Es wirkt eben wie eine Chronik des ganzen Lebens am Ausgange unseres Jahrhunderts. Aus mancher Stimmung der Volksseele, deren unmittelbarer Niederschlag sonst vielleicht nur in verstaubten Zeitungsballen aufbewahrt worden wäre, hat er seine Dichtungen geschöpft. Man denke nur an die Verse, die er gelegentlich des Todes Kaiser Wilhelms des Ersten schrieb: »In einer Winternacht«. Ueberhaupt verknüpfte er in einer ganzen Reihe von Gedichten äussere Kulturmomente

mit persönlichen Erlebnissen und komponierte aus diesem Beziehungsverhältnis Zeitballaden, an denen man dereinst das lokale Milieu unseres Jahrhundertendes und seine Spiegelung im Auge eines zeitgemässen Menschen genau wird studieren können. Und das war vielleicht für die Entwicklung der dichterischen Anschauung wichtiger, als es auf den ersten Blick erscheint: erst wenn die Physiognomieveränderungen, die sich auf dem kultivierten Teile des Erdbildes vollzogen hatten, künstlerisch fixiert waren, d. h. so, dass sie natürlich wirkten, konnte die entsprechende Psychognomie hergestellt und damit die letzte schwerste Aufgabe der Dichtung für ihre Zeit gelöst werden. Aber auch die Vorbedingung der physischen Fundamentierung erforderte einen ganz ausserordentlichen Kraftaufwand des Gestaltungsvermögens. Zumal die betreffenden Veränderungen nicht nur ungewöhnlicher, seltener Art waren, sondern zum Teil von einer so überraschenden Neuheit, dass man schon auf längst vergangene und in ihren unmittelbaren Wirkungen längst ausgegebene Kulturzeiten zurückgreifen muss, um eine annähernd vergleichbare Parallele zu haben; ich erinnere nur an das immense Anwachsen der Grossstädte mit ihrer kosmopolitischen Stimmungstendenz, an die immer beschleunigteren Verkehrmöglichkeiten u. s. w., u. s. w.

Manchem Faktor, der in Kulturaktion trat, wird man überhaupt kein vollständig deckendes Beispiel aus der Vergangenheit finden können!

Doch liegt darin, dass Liliencron diese Aeusserungen der Zeit wiederzugeben äusserlich vermochte, noch nicht sein eigentlicher Wert als Dichter.

Das Wesentliche ist bei ihm, dass in seine Dichtungen etwas von jener sinnlichen — nicht, wie bei Nietzsche: der geistigen — Kraft überströmte, die die Verschiebungen der Zeit veranlasste oder zur Folge hatte.

Die Zukunft, der diese Zeit reifend entgegenwuchs, wollte wieder von einem Leben erfüllt sein, das um seiner Grösse und Schönheit — um seiner selbst willen da war; von einem Leben in grossen Linien und weiten Kreisen des Gefühls und des Gedankens. Das Individuum sollte sich wieder eins mit der Natur fühlen und die Kulturgewandung organisch empfinden lernen: nicht als Kleid, das man ihr angezogen, sondern sich ganz von selbst um sie geschlungen hatte — wie wucherndes Epheu um den nackten Stein.

Die intellektuellen Gesetze, die Nietzsche dieser Zukunft prophetisch vorgeschrieben, ergänzte Liliencron nun dadurch, dass er ihnen den entsprechenden Empfindungsgehalt gab; freilich ohne diese Gesetze als solche

auch nur zu ahnen — geschweige denn zu erkennen und zu verstehen. Doch hat er das Fluidum, das über die Umsetzung dieser Gesetze in Gegenständlichkeiten gebreitet lag, suggestiv eindringlich gemacht.

Als Persönlichkeit fühlt er das »jenseits von gut und böse« vielleicht stärker in seinem Blute, als der gequälte, rastlose Geistesringer, der Zarathustra in die öden Berge der Einsamkeit senden musste, um »jenseits« zu stehen. Was Nietzsche nie konnte: Liliencron hat das Befreit-Sein von den alten moralischen Vorurteilen mitten hinein in die Gemeinsamkeit des Lebens getragen.

Und das verdankte er vor allem dem Umstande den man wieder seiner Biographie entnehmen muss, dass er, ehe er zu dichten begann, nicht nur Soldat, nicht nur ein Mensch seiner Pflichten, sondern auch als solcher ein Mensch seiner selbst geschaffenen Rechte war: ein freier Genussmensch, ein Lebenskünstler.

Mit Liliencron ist in der Dichtung ein Individuum erstanden, das von der dionysischen Freude, die seit Hellas und der Renaissance nicht mehr offizieller Kulturgeist gewesen, wieder ganz erfüllt ist.

Liliencron geniesst das Leben, wie es sich ihm bietet — ohne Fragen, ohne Bedenklichkeiten, ohne Aengstlichkeiten, nur

den Instinktäusserungen seiner Sympathieen und Antipathien gehorsam! So ist er ein feiner Gourmet der inneren und der äusseren Sinne: als Lebemann und als Zigeuner. Ein Mensch, der jedem Augenblicke seines Lebens das Zarathustrawort zurufen wird: »wohlan! noch einmal!« Denn alles an der Schöpfung reizt ihn, und in allem wieder alles — auch das kleinste, unscheinbarste trifft in seiner Seele sicherlich irgend einen Punkt, dem es eine Genusserregung abgewinnen kann. Sein Herz ist das Herz der Welt, in dem Sonnen und Sonnenstäubchen gleich selig kreisen, weil die Welt ihr eigenes Herz ist.

Hier zwei Proben dieser — Seligkeit:

Nach dem Ball.

Setz in des Wagens Finsternis
Getrost den Atlasschuh!
Die Füchse schäumen ins Gebiss,
Und nun, Johann, fahr zu!
  Es ruht an meiner Schulter aus
  Und schläft, ein müder Veilchenstrauss,
  Die kleine blonde Comtesse.

Die Nacht versinkt in Sumpf und Moor,
Ein erster roter Streif.
Der Kiebitz schüttelt sich im Rohr
Aus Schopf und Pelz den Reif.
  Noch hört im Traum der Rosse Lauf,
  Dann schlägt die blauen Augen auf
  Die kleine blonde Comtesse.

Die Sichel klingt vom Wiesengrund
Der Tauber gurrt und lacht
Am Rade kläfft der Bauernhund,
All Leben ist erwacht.
  Ach, wie die Sonne köstlich schien
  Wir fuhren schnell nach Gretna Green,
  Ich und die kleine Comtesse.

Und sein berühmtes:

Betrunken.

Ich sitze zwischen Mine und Stine,
Den hellblonden hübschen Friesenmädchen,
Und trinke Grogk.
Die Mutter ging schlafen.
Geht Mine hinaus,
Um heisses Wasser zu holen,
Küss' ich Stine.
Geht Stine hinaus,
Um ein Brötchen mit aufgelegten kalten Eiern
Und Anchovis zu bringen,
Küss' ich Mine.
Nun sitzen wieder beide neben mir.
Meinen rechten Arm halt' ich um Stine
Meinen linken um Mine.
Wir sind lustig und lachen.
Stine häkelt,
Mine blättert
In einem verjährten Modejournal.
Und ich erzähl' ihnen Geschichten.

Draussen tobt höchst ungezogen
Unser guter Freund,
Der Nordwest.
Die Wellen spritzen,
Es ist Hochflut,
Zuweilen über den nahen Deich

Und sprengen Tropfen
An unsre Fenster.
Ich bin verbannt und ein Gefangener
Auf dieser vermaledeiten
Einsamen kleinen Insel.
Zwei Panzerfregatten
Und sechs Kreuzer spinnen mich ein.
An den Wällen
Wachen die Posten,
Und einer ruft dem andern zu,
Durch die hohle Hand,
Von Viertelstunde zu Viertelstunde,
In singendem Tone:
Kamerad, lebst du noch?

Wie wohl mir wird.
Alles Leid sinkt, sinkt.
Mine und Stine lehnen sich
An meine Schultern.
Ich ziehe sie dichter und dichter
An mich heran.
Denn im Lande der Hyperboräer,
Wo wir wohnen,
Ist es kalt.

Ich trank das sechste Glas.
Ich stehe draussen
An der Mauer des Hauses,
Barhaupt,
Und schaue in die Sterne:
Der winzige, matt blinkende,
Grad über mir
Ist der Stern der Gemütlichkeit,
Zugleich der Stern
Der äussersten geistigen Genügsamkeit.
Der nah daneben blitzt,
Der grosse, feuerfunkelnde,
Ist der Stern des Zorns.

Welten-Rätsel.
Die Welt — das Rätsel der Rätsel.
Wie mir der Wind die heisse Stirne kühlt.
Angenehm, höchst angenehm.

Ich bin wieder im Zimmer.
Ich trinke mein achtes Glas Nordnordgrogk
Kinder, erklärt mir das Rätsel der Welt.
Aber Mine und Stine lachen.
Das Rätsel, bitt' ich,
Das Rätsel der Welt.

Ich trinke das zehnte Glas.
Tanzt, Kinder, tanzt.
Ich bin der Sultan,
Ihr seid meine Georgierinnen,
Ich liebe euch,
Geht mit mir zu Bett.
Ich kann nicht tanzen mehr?
Wie sagt doch der Sultan
Im Macbeth?
Ich meine Shakespeare:
Trunkenheit reizt zur Liebe,
Aber die Beine,
Oder was sagte er,
Möchten gern, aber sie können nicht.
Mädchens, unterstützt mich
Hebt mich,
Ich will eine Rede reden:
Die Welt ist das Thal der Küsse,
Die Welt ist der Berg des Kummers,
Die Welt ist das Wasser der Flüssigkeit,
Die Welt ist die Luft des Unsinns.
Was sagte ich?
Ich setze mich.
Noch ein Glas Grogk. Vorwärts!
Die Langeweile,
Verzeiht, Mächens,

An eurer Seite,
Schändlich, das zu sagen,
Die Welt ist das Thal, das,
Das Thal der Langenweile.
Jetzt ist Macbeth,
Ich lieb euch, Mächens,
Ich bin der Sultan,
Gebt mir Pantherfelle.
Die Sklaven, die Sklaven her!
Zum Donner, wo bleiben die Schufte!
Auf mein Lager tragt mich.
Ich will schlafen.
So, Macbeth,
Tanzen, tan—zen.
Gu' Nacht,
Ich wer' müde,
Gu' Nacht . . .
Wi—e?

Mit diesem Gedichte ist es sonderbar... der Ton, den ihm Liliencron gegeben, hat eine Nuance, die stutzen macht: man weiss nicht recht: ist das Rausch, den nur Betrunkenheit erzeugt hat? oder auch Weisheit? höchstes Wissen um die Dinge der Erde, tiefste Erkenntnis der Dinge der Welt? Ist Liliencron am Ende doch nicht nur der Soldat, der auf Schlachtfeldern den Tod und das Menschenleid gesehen . . . Und ist er andererseits nicht nur der Lebemensch, der die Liebe selig in seinen Armen gehalten und das Menschenglück voll ausgekostet? Steckt vielleicht doch etwas vom Philosophen in ihm, der die Gegensätze des Daseins aussöhnen

möchte? Nun — ich glaube, von einem Allverstehen kann man nicht gut reden. Aber dafür um so mehr von einem unbegrenzten Allempfinden, das zwar von Liliencron in kein System umgesetzt werden kann, aber doch unbewusstund unbeabsichtigt den Liliencronschen Dichtungen starke gedankliche Werte beimischt. Neue Werte vermag er nicht zu finden: er wirft nicht, wie Nietzsche, in die Nacht der Zukunft ein weithin glänzendes Ziel, nach dem die Menschheit ihren Gang lenken soll. Aber dafür versteht er es, die alten, eigentlich längst abgebrauchten und dichterischer Gemeinplatz gewordenen Werte noch einmal in einer Weise auszudrücken, die im höchsten Masse individuell und damit an sich auch »neu« ist. Das zeigen vor allem die Gedichte Liliencrons, in denen er solchen Werten, wie Liebe, Tod, Vergänglichkeit, Ewigkeit u. s. w. Sinnbilder findet, die bezeichnenderweise weniger durch ihren »Sinn«, als durch die Grösse der in ihnen offenbaren Bildkraft wirken.

Auch hierfür eine Probe — und zwar aus dem »Poggfred«:

Es trägt mich in die Luft ein grosser Wind
Und lässt mich nieder, fern in Felsenschlüften,
Da stürz' ich hin und weine wie ein Kind.

Wie still ist's hier in diesen finstern Klüften!

Hoch muss ich sein, vielleicht in Gottes Sphären,
Von unten tief dringt Grabgesang aus Grüften.

Und über mir schwebt über Land und Meeren
Ein Riesenvogel; dessen Flügel reichen
Von Pol zu Pol, gekrümmt wie Krebsesscheren.

Doch seiner Kraft und seines Schmuckes Zeichen
Sind an den Enden festgekeilt im Eise,
Er kann die Sonnenbahnen nicht erreichen.

Und darum sucht er gierig seine Speise
In unsern volkbesetzten Erdenthalen
Und weidet Menschen, Kinder bis zum Greise.

Er nagt im Wolkendunstkreis unsrer Qualen,
Die unaufhörlich aus den Gründen grausen,
Aus thränenüberströmten Opferschalen.

Es schwillt herauf zu mir ein dumpfes Sausen
Und Stampfen, wie von hunderten Geschwadern,
Die rasend durch den Morgennebel brausen.

Und Feuer, Qualm und Schreien, Zank und Hadern
Das alles lähmte albschwer mir die Glieder,
Ein Strom von Gift durchströmte meine Adern.

Ich schloss die Augen, offen sind sie wieder,
Und wieder seh' ich jenen Vogel schweben,
Doch schiel' ich nur, halboffen sind die Lider.

Und er erhob sich unter Wolkenbeben,
Gelöst ist jetzt sein Flügelpaar vom Eise,
Ach, könnt' ich mit ihm in sein Aetherleben!

Als er nun zog die ungeheuern Kreise,
Fand ich von ihm mich mit emporgetragen
Und rauschte mit ihm seine Weltenreise.

Ich sah die Sterne durcheinanderjagen,

Als ob im Himmel goldne Kugeln schnellen,
Wie Gaukler thun an Sommerjahrmarkstagen,

Auch wie in warmen Nächten durch die Wellen
Ein Nachen leuchtend furcht auf Funkenschwärmen,
Die rings das Boot durch ihren Glanz erhellen.

Mein Auge starb in überhellen Räumen.
Und da sass Mose, der Gesetzegründer,
Umzirkt von purpurblauen Wolkensäumen.

Titanenkräftig blickt der Gotteskünder,
Ein erster Heiland aus dem Menschenpfuhle,
Mit seinen Brauen bändigt er die Sünder.

Und jetzt: ein Nordlicht krönt das Himmelsthule:
Der Nazarener war's im Lichterscheinen —
Tief tauchte der Koloss von seinem Stuhle.

Unsagbar war die Milde, die dem Reinen
Das schöne, heimatstille Antlitz prägte,
Nach innen sah ich seine Schmerzen weinen.

Doch hinter ihm, als er sich fortbewegte,
Schritt grinsend, blutbespritzt der Menschenschnitter,
Dess roter Mantel scharf die Erde fegte.

Am Firmament unzählige Gewitter,
Ein Feuermeer im ganzen Weltenkreise,
Dann sank die alte Nacht, ein bleïern Gitter.

So ist Liliencron als Denker ein Phantast, der die Anschauung, die er von der Welt und ihren Beziehungen zu Erde und Einzelwesen hat, nicht in scharfe Begriffe und genaue Formeln bringen kann. Ja — er vermag auch nicht, diese Anschauung durch einen

Träger, einen Helden zu vermenschlichen und zu verallgemeinern, der beides ist: typisch und individuell! Seine Dramen und Novellen, sein Roman »Breide Hummelsbüttel« und sein »kunterbuntes« und gerade dadurch in sich vollständig geschlossenes Poggfredepos beweisen das. Liliencron ist immer nur individuell, d. h. in diesem Falle, nur Lyriker... freilich als solcher stets ganz er selbst! Seine Persönlichkeit mit ihrer Teilung in die drei Seelenbezirke, von denen ich zuvor sprach, hat er nie verleugnen können. Manchmal spricht der Mensch der Pflichten, der Soldat lauter . . . manchmal der Mensch der Rechte, der Lebemann . . . manchmal der Gefühlsphilosoph . . . Aber keinen Vers hat er geschrieben, der nicht von dem Geist erfüllt wäre, der in den dreien unsichtbar wirkt, keinen Vers, den er in sein Leben und dessen Bethätigung künstlich hineingelebt hätte! Alles, was aus ihm hervorbrach, sprudelte, schoss und sich zu mehr oder weniger festen Rhythmen fügte, war geboren, — manchmal gedanklich ein wenig embryonenhaft und unausgetragen, aber immer erlebt, durchlebt und also ausgelebt.

Diesen Effekt hat der Mensch Liliencron dem Künstler Liliencron zu verdanken — der dichterischen Formkraft, seiner Formkraft.

Das Gestaltungsvermögen gab Liliencron die Stellung, die er heute in der Entwicklung der deutschen Dichtung einnimmt.

Menschen wie ihn mag es heute zu Tausenden geben, muss es geben! Sonst wäre die Zeit nicht von der Art, die heute Tausende über alles lieben . . . sonst wäre Liliencron als Epigone oder Progone in sie hinein gestellt, nicht aber aus ihr organisch hervorgewachsen.

Aber dass Liliencron sein sinnliches Temperament als Prototyp des Zeittemperamentes ausdrücken konnte: das macht ihn so gross und stellt ihn, einen Nietzsche ergänzend, in eine Entwicklungsreihe auch mit dem geistigen Zeittemperament, von dem er persönlich nichts weiss.

Als Künstler sind die beiden einander völlig ebenbürtig. Ich sagte schon, dass von ihnen geradezu die neue Grammatik der Ausdrucksweise herrühre.

An und für sich ist der seelische Prozess, der sich im Schaffen eines Künstlers vollzieht, ja immer der gleiche: zu allen Zeiten, bei allen Völkern, bei allen schöpferischen Individuen. Absolut — giebt es nur eine Gesetzmässigkeit, nach der sich die permamente Ergänzung von Leben und Kunst herstellt. »Die Darstellung ruht auf Gesetzen, unveränderlich bis ans Ende der Tage« sagt

Bürger einmal. Und weiter: »nur der Urgegenstand ist wandelbar nach dem Geschmacke«. Denn: das Leben gewinnt von Epoche zu Epoche relativ neue Formen, an deren stoffliche Natur die formale Ausdrucksweise der jedesmaligen Gegenwart gebunden ist. Und die ‚eine Gesetzmässigkeit, nach der sich die permamente Ergänzung von Leben und Kunst herstellt' ist nichts anders als die ganz selbstverständliche Gleichgewichtsherstellung von Stoff und Form. Was sich an dieser letzteren nun ändert, gemäss den ‚relativ neuen Formen' des Lebens ändern muss, das ist die Naturanpassung. Pulst das Leben, wie heutzutage, schneller, so wird auch die Form, in die sich sein Rhythmus schlägt, um sich zu bändigen, von einem freieren Tonfalle sein und sich freiere Mittel zur Erschöpfung seiner Stoffe schaffen.

Beide urewigen Gesetzmässigkeiten: die Gleichgewichtsherstellung und die Naturanpassung der Form haben nun Friedrich Nietzsche und Detlev von Liliencron für unsere Zeit wieder bewiesen, indem sie sie — ich muss die psychische Differenz, die zwischen den beiden besteht, immer wieder betonen — indem sie sie an geistigen oder an sinnlichen Stoffen zeigten; und zwar brachten es die sinnlichen konkreteren Stoffe Liliencrons mit sich, dass er speziell die neue formale

Naturanpassung gegenständlicher, deutlicher zeigte und so in einen scharfen Gegensatz zur alten Gedichtform rückte.

Alle Lyrik seither — wenigstens die, gegen die sich die junge Generation auflehnte — war an Metrum, Strophe und Reim gebunden. Die Dichter, die neu heraufkamen, sahen nun ein, dass die Wirkungen, die diese traditionell gewordene Verskunst erzielt hatte, nicht mehr zu überbieten seien. So schauten sie sich denn nach neuen Mitteln zur Kunst um. Was sie fanden, waren — Erweiterungen von Metrum, Strophe und Reim. Und Nietzsche und Liliencron bewiesen, dass sie so ausserordentlich waren, dass sie dem erweiterten Stoffe vollauf genügen konnten . . . namentlich Liliencron in seiner zweiten Periode.

Bei ihm braucht der Rhythmus kein metrisch vorgeschriebener mehr zu sein; vielmehr ergiebt er sich vollständig aus dem Rhythmus des vorgeschriebenen Inhalts, indem er sich nicht nach Silbenlängen abteilt, sondern dem einzelnen Wort innerhalb des einzelnen Satzes, wie diesem ganzen Satz selbst auch seine natürliche Betonung lässt.

Man lese daraufhin das zitierte Gedicht »Betrunken« oder Verse, wie:

Am dünn-dämmrigen Himmel
Verbleicht nüchtern

Der Morgenmond.
Vom Flusse her vernehm' ich
Langsame, gleichmässige Ruderschläge.
Bei jedem Schlage
Knarren und janken die Riemen in ihren Pflöcken.
Einsam, durch die leuchtende Stille,
Singt eine Drossel
Im Nachbargarten.
Duftgrau-silbern hängen im Zwielicht
Die Blätter der Bäume und Gesträucher;
Nur ein rundes Geranienbeet
Leuchtet grellrot zu mir empor.
Und alles wartet demütig,
Wie mit niedergeschlagenen Augen,
Auf den Tag.

Der Strophenbau setzt sich bei Liliencron ebenfalls in einer Weise zusammen, die ihn innerlich wenigstens abhängig vom Inhalt macht — und nicht umgekehrt! Mit dem Reim ist es ähnlich: in vielen auch äusserlich vollkommen fertigen Gedichten, wie den beiden angeführten fehlt er ganz; oder er bricht willkürlich, dem Inhalte entsprechend ab und setzt ebenso wieder ein.

Auch hierfür ein Beispiel:

. . . Da taucht aus fernster Ferne her
Ein Punkt auf aus dem unendlichen Meer.
Der Punkt wird grösser, er näh'rt sich mir,
Grad auf mich zu, ein Fabeltier?
Doch kann ich nur ein Boot unterscheiden,
Ein schwarzes Segel, sturmgebläht,
Und hat doch nicht ein Lüftchen geweht . . .
Jetzt ist's mir nah. Und ein schriller Pfiff

Ertönt vom geheimnisvollen Schiff.
Die Stangen fallen, frei ist der Bord,
Und hinten steht aufrecht der grosse Lord,
Der Tod.
Die Arme sind untereinander geschlagen,
So seh ich den Gewaltigen ragen.
Ein holländisch Kalkpfeifchen steckt ihm schräge
Im vortrefflichen Zahngehege.

Allerdings — im Totalitätsbilde seines Schaffens sind derartige Freiheiten der Form nur Ausnahmen, die jedoch in der letzten Periode, ganz wie bei Nietzsche, zur Regel werden: nur Dokumente der Zeit, die konstatieren wollte, wo sie formal stand und wohin sie trieb.

Und, um zu resumieren: was von der Form gilt, das trifft auch vom Inhalte zu! Beide, Liliencron und Nietzsche, sind nur Wegweiser! Sie stehen an der scharfen Biegung, mit der die Kultur in unserer Zeit von der öden Heerstrasse vielhundertjähriger moralischer Lebensanschauung und moralischer Lebensbethätigung abbog, um in ein neues Land zu wallfahrten, — in ein Land, in dem das Leben in Macht und Grösse und in Schönheit und Grösse wiedererstanden war und seine bunten Reigen um das Dasein flocht.

Sie sind beide gute Tänzer . . .

Aber besser ist es schon, Liliencron zu

folgen, als Nietzsche, weil er nicht mit den Füssen des isolirten Geistes tanzt, sondern mit den Füssen des Leibes.

Und dass der Geist nicht fehle —! Nun, ich denke, dafür sorgt ein kraftvolles, gebärtüchtiges Leben von selbst: das hat sich inzwischen auch erwiesen und Dichter sind erstanden, die die Beziehungen, die man zwischen der Erscheinung: Friedrich Nietzsche und der Erscheinung: Detlev von Liliencron constatieren muss, vollständig ausgeglichen haben und in derselben Weise Dichter des geistigen, wie des sinnlich lebendigen Lebens sind.

Druck von Gottfr. Pätz in Naumburg a. S.

ARTHUR MOELLER-BRUCK

DIE MODERNE LITERATUR

IN GRUPPEN- UND EINZEL-
DARSTELLUNGEN

BAND VII

UNSER ALLER HEIMAT

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG
1900

Unter dem Gesamttitel:

Die moderne Literatur in Gruppen- und Einzeldarstellungen

von

Arthur Moeller-Bruck

erscheinen 1899/1901 zwölf Bändchen, und zwar in zwangloser Folge.

Preis eines jeden Bändchens M. —0.50.
„ des ganzen Cyclus bei Einzelbezug M. 6.—.
„ bei Subscription auf den ganzen Cyclus M. 5.—.

Jedes Bändchen ist einzeln käuflich.

☛ Jede Buchhandlung liefert die einzelnen Bändchen und nimmt Subscriptionen auf den ganzen Cyclus entgegen. ☚

Es erschienen bisher

Band I **Tschandala Nietzsche.**
„ II **„Neutöner".**
„ III **Die Auferstehung des Lebens.**
„ IV **Die deutsche Nuance.**
„ V **Mysterien.**
„ VI **Richard Dehmel.**
„ VII **Unser Aller Heimat.**

Fortsetzung auf Seite 3 des Umschlages.

UNSER ALLER HEIMAT

ARTHUR MOELLER-BRUCK

DIE MODERNE LITERATUR

IN GRUPPEN-
UND
EINZELDARSTELLUNGEN

BAND VII

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

ARTHUR MOELLER-BRUCK

UNSER ALLER HEIMAT



1900
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

Johannes Schlaf —

— der Einzige unter den Dichtern des inneren Seins, unter den »psychischen Naturalisten« in Deutschland und Europa, den die Aufspürung seines chaotischen Seelenlebens zu keiner Lebensanschauung des Zweifels und der Verzweiflung führte, zu keinem Glauben an den Schmerz als an das oberste Schicksalsgesetz alles Menschlichen! Der Einzige, dem das »et la tristesse de tout cela, ô mon âme, et la tristesse de tout cela,« vom ersten Maeterlinck so trostlos schön geprägt, nicht Ausdruck der letzten Wahrheit wurde! Der Einzige, der sich — gleichgültig, ob es unter einer Unendlichkeit von Schmerzen geschah — durch seine Kunst über die mit einem zitternden Schreck in seinem Innern erschauten Zwiespälte hinwegbrachte und Dichtungen schuf, deren rhythmischer Elan von einer prinzipiellen Tendenz

zum Antipessimistischen kam ... Dichtungen, in denen das Leben wie eine paradiesische Wiese unter goldener Frühsommersonne gebreitet liegt: darüber können sich dann Gewitter zusammenziehen, so schwer und wild und aufwühlend — das Glück, ein Selig-in-sich-selber-kreisen ist doch das Immerwiederkehrende, Einzig-Wirkliche, die Gottheit von Urbeginn.

Der Einzige wenigstens, der bei einer derartigen Entwicklung ins Optimistische seinem psychischen Naturalismus als solchem treu blieb, ihn formlich mehr und mehr über das blosse Experiment hinweg ausbaute und seine inhaltliche Bedingung gradezu, kulturell zu sein, nicht aufgab; nein, im Gegenteil, der den von den Anderen ebenfalls und immer wieder und wieder analisierten Typus des modernen Uebergangsmenschen zu einem positiven Charakter fortzuführen suchte — und zwar auf durchaus evolutionistischem Wege. Man weifs: Maeterlinck hat nach seinen »serres chaudes« die Ruhe auch gefunden; aber nur dadurch, dass er die Richtungsbahn wechselte und allmählich zu seinem mit sensuell-aesthetischen Finessen durchsetzten Stilismus kam. Und Huysmans und Hansson sind ebenfalls auf der Suche nach einem Glück: in der — Kirche. Höchstens an Hamsun könnte

man vergleichsweise denken, der erst seinen »Hunger« und sein unheimliches »Mysterium« zu schreiben vermochte, und später seinen stillen »Pan«. Sonst aber, Przybyszewski, der als der Einzige von denen, die den dinglichen Naturalismus durch seine seelische Vertiefung überwanden, meine Aufgabe in ihrer nationalen Beschränkung seither berührte: er hat den qualverzerrten Blick behalten, der das Leben als Wüstenei von Tod und Not sieht, und nur in der lyrischen Steigerung seiner Schmerzensdelirien hat er noch eine Entwicklung seines Schaffens gefunden.

Literarisch genommen ist Schlaf Przybyszewskis Gegenpol, kulturpsychologisch seine Ergänzung, wie er sein ethisch-philosophischer Widerpart ist. Und es wird sich denn auch erweisen, dass es nötig ist, noch einmal darauf zurückzukommen, wie tief Przybyszewski im Satanischen steckt, um im Gegensatze zu ihm zeigen zu können, wie hoch sich Schlaf ins Divine schwang: Später, nach dem Buche, das für Schlafs Hallelujahstimmung und heroische Lebenswilligkeit am bezeichnendsten ist. Ich meine den »Frühling«.

Der Uebergang zu ihm ist kein jäher, unvorbereiteter. Zwischen diesem »Frühling« und den Holz-Schlafschen »Neuen Gleisen« liegt ausser dem, wie bereits dargethan,

innerlich von allem Konsequent-Naturalistischen völlig freien »Meister Oelze« noch die Skizzensammlung, »In Dingsda«.

Schlaf dichtete sie, da die Kraft der Holz'schen Theorie sich langsam an ihm brach, sie ihre eindringliche, aber enge Wirkung verlor. Als er fühlte, dass es nicht unumgänglich war, literarische Postulate peinlich genau zu erfüllen, um irgendwelche Eindrücke der Aussenwelt auch in wirklich zeitgemässer Weise wieder zu geben — als er fühlte, dass die Innenwelt, durch die diese Eindrücke hindurch mussten, ihre eigenen und jedweilig ganz persönlich verschiedenen Forderungen an die gestaltende Kraft stellte, dass sie die Art der Aeusserung antonom bestimmte, diese Art selbst bereits war. Oder vielmehr, während er die »In Dingsda« skizzen dichtete, mochte er das fühlen, fühlen lernen. Auf jeden Fall war das Resultat, hier wie beim »Meister Oelze«, ein Stil, der mit dem der »Neuen Gleise« — vorbildlich bis ins Feinste, Einzelste hätte er ihm sein müssen — nur Alleräusserlichstes gemein hatte und ersichtlich von einer so bedeutenden und unterschiedlichen Erweiterung des Holz'schen Dogmas herkam, dass dieses Dogma als solches schon wieder ausgeschaltet erschien. Hatte es vordem einfach geheissen: beobachten! und niederschreiben!, so war jetzt

allerdings auch bloss »beobachtet« und dann »niedergeschrieben« worden; nur dass zwischen beide Stadien noch sehr wesentliche Zwischenglieder eingeschaltet, dass das »Beobachtete«, alle einzelnen »Beobachtungen« in Beziehungen untereinander gebracht waren, dass Schlaf die Fülle solcher Beziehungen wieder in einer sympathetisch zusammenhaltenden Beziehung mit Sich verknüpft und dann ihrem Hin und Wider einen gemeinsamen Sinn gegeben hatte. Das hatte dann zur Folge, dass dieser neue Schlaf'sche Stil gerade das war, was der Holz'sche vor allem zu sein vermied: das Ergebnis einer auswählenden Sprachbethätigung. Speziell: ein impressionistischer Naturalismus.

Die moderne Malerei kennt diese Wandlung auch. Und so weit sie noch nicht darüber weg zu einem Stilismus, wenigstens zu keinem bewusst dekorativen oder karrikaturistischen gekommen ist, lebt sie technisch geradezu von dieser Wandlung. Der modernen Dichtung, die, wie alle Wortkunst von starkem Kulturtemperament, mehr die Neigung hat, abschliessende und vor allem geistig zusammenfassende Werke hervorzubringen und so nicht nur durch sprachbildnerische Qualitäten allein ausgezeichnet zu sein — ihr kann ein Impressionismus nur Mittel zum Zweck bedeuten und eine ge-

legentliche Selbstverständlichkeit, Formen und Farben der äusseren Natur wiederzugeben. Dichtungen, die bloss dieses Letztere wollen, sind daher unverhältnismässig seltener, als die entsprechenden Bildwerke und stehen in ihrem Werte von vornherein um einen Grad zurück. Aber von einem derartig eingeschränkten Standpunkte aus ist eine Skizzensammlung, wie eben »In Dingsda« ganz einzig, ganz köstlich und vielleicht das kühnste — nein, nicht das kühnste: das hätte Dauthendey in manchen seiner ersten, seiner »Ultraviolett«gedichte gegeben —, aber das beste, ausgeglichenste, innerhalb seiner formalen Voraussetzungen grösstgesehenste, was der Impressionismus in der modernen Dichtung hervorgebracht.

Natürlich hat die Thatsache, dass der Naturalist Schlaf sich in dieser Weise wandeln konnte, noch einen tieferen Grund als den, der in der wachsenden formalen Einsicht steckt. Mir scheint, mit seiner Entwicklung — und es ist, über »In Dingsda« hinaus, die vom blossen Künstler zum Dichter — ging Hand in Hand, dass allmählich ein geistiger Mensch, mehr und richtiger noch, ein religiöser Mensch aus ihm wurde; dass er, der bis dahin nur sehr exakt naturwissenschaftlich gedacht hatte, hinter der Wahrheit dieses Denkens noch Mysterien

sehen lernte, die er mit ihr in Übereinstimmung bringen musste: Und das konnte er nur, wenn er seine Individualseele so erweiterte, an Beziehungen bereicherte, dass sie in einen Kontakt mit der Weltseele kam.

In der Skizzensammlung ist dieser Kontakt noch nicht geschlossen. Aber vorbereitende Kräfte treiben unterirdisch ihr Wesen und verraten ein über das andere Mal, warum diese Seele nicht mehr so selbstzufrieden mit der rein gehirnlichen Nahrung ist, wie vordem; verraten oder deuten doch an, wohin eine Sehnsucht sie nunmehr zieht.

Scheinbar, so auf den ersten Blick, handelt es sich um nichts anders, als um die Antipathie gegen die Grossstadt. Nun, das Thema ist inzwischen nicht alt geworden; ja! heute ist es eigentlich erst so recht aktuell, da Leute, die eine Liebe im Postwagen etwa für seelisch wertvoller halten, als eine im Eisenbahnkoupee . . . die krank werden im Menschengewühl und die orientalische Schönheit abendlicher Strassen im Glanz elektrischer Monde nicht sehen können, oder die Pracht weiter tausendlichtriger Bahngelände — da solche Leute aus der Antipathie gegen die Grossstadt ein Programm gemacht haben und Heimatkunst fordern. Schlaf ist einer, der tief Bescheid weiss um die Gegensätze, die seine Zeit aufwirft; und

um die Notwendigkeit der Gegensätze. Wenn er einmal abseits geht von dem grossen Kulturzentrum, dem er so unendlich viel verdankt, so handelt es sich nicht um die prinzipielle Bevorzugung des einen dieser Gegensätze, sondern um eine vorübergehende Neigung zu ihm, so weiss er, dass er zurückkehrt, zurückkehren muss »in die alte, verfluchte, herrliche Unruhe.« Trotzdem, nein: gerade deshalb steht in »In Dingsda« — versteckt freilich und nur für den, der unter der Oberfläche zu lesen versteht — eine denkbar gute Psychologie all der Motive, die einen modernen Menschen zu der vorübergehenden oder bleibenden Ueberzeugung bringen können, dass Kleinstadt oder Dorf oder völlige Einsamkeit letztes Remedium beunruhigter Nerven sei.

Wichtiger, bezeichnender für Schlafs Seelenzustand in der Zeit nach der gemeinsamen Berliner Arbeit mit Holz, bezeichnender als die Antipathie gegen die Grossstadt ist schon die Art der Sympathien, die er auf dem Lande findet. Zunächst, negativ, muss er, den diese Grossstadt mit all ihren Excentricitäten, Stimulantien, Reflexionen — im Fleischlichen, wie im Geistigen — müd und unlustig gemacht hat, erfahren, was ihm nun eigentlich verloren gegangen: Vor allem die Naivität, diese Bedingung allen

restlosen Genusses. Dann aber spürt er, dass er sie unter Bauern und kleinen Bürgern, im täglichen Verkehr mit den Tieren des Waldes und der Wiesen, im Grase liegend, zwischen tausend Blumen, über ihm warm die Sonne, wiederfindet. Und es ist zu sagen, dass er diesem Wiederfinden sein Buch geradezu verdankt, das ein einziges Entzücken ist über den Anblick der reinen Natur. Wie wenn's entstanden wäre in einer Katharsis beim blossen Schauen äusserer Dinge! Was man vordem in den »Neuen Gleisen« vielmals verspürte: dass ein Dichter ausser sich geriet — hier zeigt sich's auf jeder Seite. Ja, so tief und aufwühlend wirkt es auf Schlaf, überfährt es ihn wild, wenn sein Auge all diese kleinen und grossen Wahrnehmungen macht, die ihm dann zum Stoffe werden.

Man lese diese Stelle, die, eine unter vielen, so bezeichnend dafür ist:

Sonne! Sonne!
Die ganze Welt ist trunken von Sonne . . .

Weit die Hänge hinunter, hinauf und wieder hinunter in die Länge und Breite und Tiefe. Weit, weit!

Und oben: mächtig, mächtig der lerchenschmetternde Himmel mit dem grossen, gleissenden Sonnenauge.

Sonne! Sonne!

Die Morgenluft wühlt in werdenden und verebbenden und wieder neuen silbrigen Wellen über die weitgedehnten Felder hin. Und jeder Gedanke

ertrinkt mir in diesem goldigen, weitleuchtenden Lichtmeer.

Aber über die Arme und den Körper rieselt es mir, heiss, belebend wie elektrische Ströme und meine Brust hebt sich und freier rühren sich die Füsse. Und hinein in den sonnigen, frischen, gesunden Morgen; in die Luft, in die Sonne! Weiter, immer immer weiter!

Und meine Augen weiten sich und meine Nüstern dehnen sich und schnaufen die Luft ein, und mir ist, als wollt ich mit jeder Fiber das alles in mich aufnehmen, die ganze lichte, singende, weite, herrliche Welt!

Und ich stammle wunderliche, wahnselige Worte vor mir hin, die ich nicht höre. Es ist nur, als flute etwas aus meiner Seele heraus, hinaus wie überströmendes Leben, überwallende Kraft.

Und alles liegt unter mir, weit unten in der Sonne.

Die hohen Thalbäume so klein, mit krausem, zitterndem Laub, und die Pflüger, wie Schnecken langsam die sattbraunen Feldbänder hinkriechend und die kleinen Dächer und der Fluss.

Nur hoch, hoch da oben, ewig über mir, das jubelnde, golddurchblitzte Blau, weissleuchtendes Gefieder drin, dort und dort.

Und ich möchte aufschreien vor unbändiger Lust und quälender Ungeduld, und ich recke die Arme und verliere mich in Kraft und Leben.

Bis ich taumlich werde von alledem, bis es mir über die Kräfte geht und ich hinsinke in das krause Weggras und mein trunkenes Auge sich sammelt und beruhigt an den stillen, roten, nickenden Wegnelken und dem gelben Steinklee und dem violetten Thymian, den bunten Schmetterlingen und den leise, leise summenden Hummeln.

Wie betäubt lieg ich, und starre vor mich hin in das kurze Gras und wage nicht seitwärts zu blicken.

Auf diesen frischen weltfreudigen Ton ist das ganze Buch gestimmt. Ob Schlaf sich nun noch mehr verliert in die Intimität einer Stimmung, die Natur ganz minutiös beschreibt, mit dieser sorgsamen Liebe des Kleinmalers, dem die Details einer Pflanze oder irgend eines Insektes heiligster Vorwurf sein können . . . Oder, ob er, menschlicher schon, die zarte zitternde Lyrik eines nächtlichen Stelldicheins mit einem Bauernmädel aufblühen lässt . . . Ob er seinen Worten jene gütige, leise ironische Nuance giebt, die ein freier Mensch unserer Tage wohl immer haben wird, wenn es gilt, unserer lieben unmodischen Nächsten kleine Schwächen zu schildern, wie sie sich an einen dörflichen Kirchgang etwa und eine Sonntagspredigt schliessen — die Hermann Bang'sche Nuance . . . Oder, ob Schlaf den unsichtbaren Zusammenhang aller Dinge, solcher kleinen täglichen mit den grossen ewigen abwägt und ihre kosmische Einheit heraussagt.

Der letztere Ton, der monistische, ist der wichtigste. Nicht im Buche, aber für Schlaf. Noch klingt er blos gelegentlich an, und auch dann nur gedämpft. Doch einmal klar und deutlich und aus einem Bewusst-

sein heraus: an dieser Stelle, die es denn auch war, welche mich sagen liess, dass Schlafs Entwicklung die vom naturwissenschaftlichen Menschen zu einem religiösen sei:

Sterben und Werden! Ewig! — Das ist alles! — Mehr ergründet kein Verstand. Doch unser Empfinden durchbebt es mit wunderbaren Schauern wie vor unergründlichen Mächten . . .

Da ist es ausgesprochen, Schlafs ureigentliches Thema, die Note, die in seinen späteren Büchern, sie mehr oder weniger beherrschend, doch mit zwingendster persönlichster Regelmässigkeit wiederkehrt, und an der man sie alle erkennt: Die Ehrfurcht vor dem Unendlichen und seiner unendlichen Einheit. Und die Liebe zu ihm aus dem überwältigenden Gefühl heraus, in endlicher Zugehörigkeit zu ihm zu stehen... selbst eine mikrokosmische Einheit im Makrokosmos zu sein... und ein kindliches Teil, eine Bewegung ein Gefühl, ein Gedanke Gottes. Und zugleich der Jubel darüber, mit solcher Ehrfurcht und bewusst diesen Weltbau so lieben zu dürfen.

Denn nicht alle können das: ihn lieben. Die monistische Erkenntnis vermag auch zu einer geistig entgegengesetzten Anwendung zu führen. Es wäre zu denken, dass der angeführte Satz in der »Totenmesse« stünde:

dumpf, traurig, wie bitterer und aussichtsleerer Hass würde er dann klingen; und an Stelle der »wunderbaren Schauer« stünden nur »schmerzhafte« zu lesen. Hier ist das Verbindende und doch wieder von Grund auf Trennende zwischen Przybyszewski und Schlaf: ein kosmologischer Pessimismus... und anderseits ein kosmologischer Optimismus, wie er sich in dem Buche, das auf »In Dingsda« unmittelbar folgte, in jenem »Frühling«, am deutlichsten, visionärsten und zugleich als nicht misszuverstehendes Zeitdokument äusserte:

Es handelt von nichts anderem, als die Skizzensammlung auch. Nur dass jetzt die Kreise, die dort ums Wirkliche, Gegenwärtige, Einzelne gezogen waren, ins Ueberwirkliche, Zeitlose, Allgemeine geweitet sind. Und, dass ich es gleich vorweg nehme, die sphärische Art, in der das geschah, und die parabolische Kraft, mit der es geschah, sie waren so glücklich und gross, dass alles, was Schlaf über seine Anschauungsweise überhaupt nur zu sagen hatte, ganz und aus letzter Tiefe mitgerissen wurde — dass der »Frühling« eine restlose Sammlung, Zusammenfügung, Rundung der kosmischen Offenbarungen bedeutet, deren ein Mensch und damit Schlaf nur fähig ist; und, soweit der »Frühling« auf's überwiegend Universale

gerichtet ist, den Höhepunkt seines ganzen Schaffens.

Frühling! — in der geistigsten Bedeutung dieser Naturerscheinung für die Natur selbst hatte Schlaf das grosse Symbolum, in das er jenen Trieb seiner Seele verallgemeinern konnte, der ihn mit inniger Begierde immer und immer wieder zwang, zwischen allem, was er an sinnlich Erdgebundenem, wie an Uebersinnlichem wahrnahm, die Zusammenhänge aufzudecken und, sich einwühlend in die Geheimnisse der realen wie irreal energetischen Erscheinungsformen, diesen das eigentlich Geheimnisvolle dadurch zu nehmen, dass er ihnen das so selbstverständlich Natürliche gab: In der Erscheinung des Frühlings hatte er ja den ewigen Urgrund für die jährliche Wiederholung dieser Natur und zugleich ein äusseres, spürbares, atmendes Zeichen der steten Wiedergeburt allen Seins. Er brauchte das Botanische nur auf das Zoologische und weiter auf alles Dynamische, auf den ganzen Weltbau zu übertragen und die grosse, nichts und doch wieder alles sagende Wahrheit des Monismus war formuliert, nach der jedes Ding seine Ursache in seiner Vergangenheit hat und nur aus Vergangenheitskräften seine Zukunft wirkt.

Frühling! — Sinnbild ewiger Erneuerung

und damit der Ewigkeit selbst erschien er Schlaf: der Durchgangspunkt, in dem sich die Entwicklungsbedingungen des grossen Mysteriums »Sein« am symbolisch deutlichsten verkündeten.

Ganz notwendig also, dass Schlaf ihn jetzt weniger »als solchen«, als Naturphänomen nahm — wie in »In Dingsda« —, sondern ihn vorwiegend auf sein Verhältnis zum Kosmos ansah. Stellen, grosse Stellen sogar, natürlich ausgenommen, die ihm Mittel sind, den abstrakten Endzweck durch einen konkreten Untergrund zu erfüllen.

An den Eingang des Buches denke ich hier beispielsweise, der die äussere Naturerscheinung des Frühlings noch ohne jeden Ausblick, rein nachschaffend, als Landschaft wiedergiebt. Mit einer nervischen Deutlichkeit erzählt da der Dichter in seiner ihm eigenen, organisch eindringlichen, gewissermassen pflanzlichen Weise, wie er draussen am Hinterdeich tief im Grasse liegt und in der hellen Sonne, dass der weite weisse Frühlingsfrieden mit seinen blassen Farben, feinen Düften, leisen Tönen wie eine zweite sichtbare Welt, ein wirkliches Bild zwischen Buch und Auge ersteht.

Aber dann kommen die Träume, diese wissenden Träume, die Verstandes- und Empfindungssache zugleich sind. Denn er ist

ja nicht der einfache Mensch, der Bauernbub etwa, der alles vergessen kann, wenn ihn die liebe Sonne bescheint. Er ist, bei allem Hang zur kindlichen Einfalt, ja nun doch einmal ein sehr differenziertes Individuum, das seine »Gedanken« unter einem blauen Frühlingshimmel zu haben vermag, und in ihn hinein zu »simulieren«.

Ein Spiel, köstlich naiv und raffiniert zugleich, ist dieses Träumen zunächst noch.

Bald ist er der alte Braak-Klaas, der über achtzig solcher Frühlinge gesehen: weisshaarig, mit rosigem Gesicht und hundert freundlichen Runzeln sitzt er vor seiner Thüre . . . und klug ist, klug für zwölfe, mit seinen blinzelnden, wasserblauen Aeugelchen, und seine Gedanken sind geschwätzig und plaudern von seinen achtzig Jahren, plaudern und nehmen Anteil, stillen, spöttischen Anteil . . . und mild ist er, freundlich, zufrieden, klug und hindämmernd müde.

Bald ist er ein Kind, das im roten Leibchen auf einem Schubkarren sitzt und mit weiten klaren Augen in die tausend sonnigen Wunder staunt . . . wiedererkennt und zulernt . . . indess leise leise in ihm eine goldigfrische Welt wächst, knospet und treibt und blühen will.

Und im Grunde sind sie beide gleich, der Greis und das Kind, sind dieselben,

sind Identität und tragen in sich, mit sich die gleiche Herkunft, die gleiche Bestimmung, sind beide nur ein Stück bewusst gewordenen, bewusst werdenden Stoffes.

Doch schliesslich — bewusst? unbewusst? Wo steckt der Wert des Unterschiedes? Giebt es nicht auch jenen Standpunkt, von dem aus Greis und Kind nichts andres sind als der Käfer, dem sein Schilfgras dieselben Endlosigkeiten scheinen, wie dem Menschen Himmel und Sterne?

Gewiss, gewiss — — — und, trotzdem nein!!!

Als Stolz reckt sich das Menschenbewusstsein in dem Dichter hoch. Als Stolz, dasselbe wohl, aber zugleich auch noch etwas anderes zu sein.

Und seine Augen weiten sich zu schauender Helle: ein Prophet, ein Seher will er sein, der all dieser Endlosigkeiten Urgrund enthüllt wissen möchte, weil mächtig in ihm die alte dunkle Erkenntnissehnsucht, die ewig faustische, treibt. Die kennt der Käfer nicht, und die Blume nicht — diese Sehnsucht nach Gottes Antlitz. Denn Käfer und Blume sind Gott selbst, ein kleines lächelndes Spiel unbewusster Organe auf seinem riesigen Weltkörper. Der Mensch aber will sich selbst erkennen: das ist immer, als letztes Ziel, sein Erkenntnisdrang, und das,

was ihn von den Animalien scheidet. Der Mensch will sich selbst erkennen: will, dass vor seinem Geiste dieser Animalien Unwillkürlichkeit, die trennende, und sein eigenes Bewusstsein wieder als eine neue Einheit erkannt dastehen, in der er, Er, der Herr ist.

So singt der Dichter denn in machtvoll tönendem Dithyrambenstil das Lied aller Einheit, das das Lied der Kraft ist — singt es aus dem stolzen Menschenbewusstsein heraus, in dieser Einheit ein sehr besonderes Glied zu sein und die einzige Kraft im Weltraum, die selbstherrlich ist und um ihre Sehnsucht, ihr woher? und wohin? weiss.

Und wie sich so das Sonderempfinden des sich »Ich« fühlenden Menschen in Wertbewusstsein umsetzt, ersteht damit zugleich die Sehnsucht nach einer Gemeinde solcher Menschen — nach einer Welt, die aus dem Ewig-Frühling-Werden selbst ein Ewiger Frühling geworden ist.

Im Wandern durch die flimmernde Landschaft steigt's in ihm auf. Da weicht plötzlich das Dickicht von Epheu und Dornrosen im Frühlingswalde und der Dichter ist in einer anderen Welt:

Heller scheint hier die Sonne und heimlicher sind die Schatten, klarer die stillen Wasser und fröhlicher das Geriesel lebendiger Bäche, grüner

die Wiesen und Hügel. Mächtiger gipfeln sich hier die Wälder in die Wolken; mit heisseren Farben und Düften glühen die Blumen, üppiger und immer üppiger spreizen Pflaumen und Kräuter seltsame Blätter, und in tieferen Farben brennen bei Aufgang und Niedergang die Himmelsbreiten. Grosse, schöne Menschen haben sich hier zusammengefunden, geschwisterlich, ein König jeder in Freiheit und in der Seligkeit weltfernen Glückes.

Kräftiger ist das Mark in ihren Knochen, und freier strahlt ihr Blick der Welt entgegen, und wie der Blitz folgt dem Gedanken die That. Geeint leben sie in Freiheit; nicht mit der zagen, feigen, schielenden Neigung des Anderen, die sich ärmlich und ängstlich und selbst misstrauend zwischen Gesetzen und Normen hinfristet.

In ewigen Sommertagen leben sie hin, in Festen, himmelanjauchzenden, herrlichen Gleichnissen, wie das Leben treibt und glüht, wie die Lebenssäfte mächtig durch die Adern der Welt brausen und der blöde Staub sich mit der tausendfältigen Pracht berückender Gebilde in die blau gebreiteten Unendlichkeiten faltet . . .

Ein Wunsch, der gerade in unseren Tagen nicht neu ist. Walt Whitman, der von allen Dichtern des nun vergangenen Jahrhunderts als Phänomen Schlaf wohl am nächsten steht, hat ihn gesungen — dithyrambisch, wie dieser; uur fester, zupackender, eben als Amerikaner und nicht als moderner Buddhist. Und Nietzsche hat ihn gesungen — der am bewusstesten, am gewaltigsten, aufwühlendsten, aus einer schwelgenden Sehnsúchtsextase heraus; doch auch am tragischsten. Und nach-

her, irgendwie, fast alle, denen ethisch oder ästhetisch an der grossen Würde und Schönheit des Erdenbildes gelegen, von dem ein Spiegel zu sein, sie als Dichter nun einmal berufen waren; gleichgültig, ob sie den Zukunftsgedanken nun als anarchisch individuelles, oder als demokratisch soziales Ideal empfanden. Und ausschliesslicher haben sie ihn gesungen, lauter und siegreicher als die Dichter, die sich in früheren Literaturen wohl um seine oder eine innerlich verwandte Verkündigung mühten. Denn diese modernen Propheten besassen ja etwas, von dem ihre tastenden Vorgänger noch nichts wussten, wissen konnten: Die ihren Träumen homologe evolutionistische Naturwissenschaft, die ihnen so recht eigentlich erst die fundamentale Berechtigung gab, vertrauend auf Entwicklungsmöglichkeiten, die bewusste Uebermenschengeneration träumend zu erhoffen; wie sie zu uns in demselben Verhältnis stehen sollte, wie wir zum Urgeschlechte des Pithecanthropos.

Der Wunsch ging, wie bekannt, — und es war das nur zu evolutionistisch von ihm — nicht in Erfüllung. Aber die jedweilige Art, in der sich die verschiedenen Persönlichkeiten mit der Diskrepanz auseinander setzten, abfanden, die nun zwischen dem verbrauchten Aufwand an prophetischer Kraft und dem

Nicht-Ergebnis klaffte — beziehungsweise die Art des Zieles, das alsbald, bewusst oder unbewusst, an die Stelle des alten, allzuschnell verblassten gesetzt wurde: sie bezeichnet so ziemlich genau die Wertverhältnisse, in denen die neuen Dichter, man muss sie von solchem Gesichtspunkte aus »die nach Zarathustra« nennen, zu einander stehen. Und es erwies sich, dass die perspektivische Leere, die die Nichteinlösung des Zunkunftsversprechens notwendig zur schöpferischen Folge hatte, am stärksten, sichersten von denen ausgefüllt wurde, die es verstanden, den Zukunftsgedanken so beizubehalten, dass ihm alles Abstrakt-Utopische genommen, er aber dafür an der eigenen Persönlichkeit, und zwar ganz konkret vorbildlich, versinnbildet war. Daher das Ueberragende eines Sinneshelden wie Liliencron. Und vor allem Dehmels. Wie viel Lyriker im Zarathustraton sind nicht durch den letzteren einfach ausgeschaltet, überflüssig gemacht worden!

Andere fanden sich anders mit der Diskrepanz ab. Einige gaben den Zukunftsgedanken überhaupt auf, warfen sich aufs rein Formale und begnügten sich mit artistischen Experimenten; Holz z. B., der den hyperidealistischen Ton seiner ersten »Buch der Zeit«gedichte aber auch ganz verloren hat. Einige wieder lernten, mit dem Schmerze,

den ihnen die jähe Ernüchterung zugefügt hatte — ich möchte fast sagen: kokettieren; und das trifft Przybyszewski.

Man weifs aus dem, was ich über diesen Dichter geschrieben habe, dafs die Entwicklung, die er nach seiner »Totenmesse«, seinen »Vigilien«, seiner »Himmelfahrt« nahm, in denen, negativ oder positiv, der Zukunftsgedanke eine tiefernste heilige Rolle spielte, in Wirklichkeit sehr schwer und schmerzlich war — und sehr abgründig, mit Grauen erlebt. Sie ausschliesslich kokett sehen, würde heissen: sie prinzipiell unrichtig sehen, und zum mindesten sehr grotesk. Das Wort darf nur als Teilwahrheit über Przybyszewski gesagt werden; und auch dann nur, wenn es sich, wie hier, um seinen Gegenpol Schlaf handelt und um die Art, wie der sich mit dem Schmerz abfand.

Beide sind als Kulturprodukte, und gewissermassen schon historisch betrachtet, dasselbe psychische Phänomen — jenes spezifisch moderne Individuum, jener dekadente Gâtétypus, wie ihn mit Bourget's Wort Schlaf immer nennt, sobald er auf ihn zu sprechen kommt, die Fortsetzung der Wertherlinie in Skepsis und Selbstanalyse und dem Raffinement in beiden. Seine allgemeine Psychologie habe ich bei Nietzsche, Conradi und eben Przybyszewski gegeben: es thut nicht not,

noch einmal von Grund aus auf sie einzugehen.

Man darf hier freilich nicht an den Schlaf denken, der die »Neuen Gleise« schrieb, nicht an den auch, der in einigen späteren, wenn auch vorläufig noch meist kleinzügigen Werken bewusster Formalist und Künstler aus echtestem Kunstbedürfnis, Bedürfnis, zu »können«, geblieben ist und der Hand in Hand mit dem Dichter Schlaf noch seine bleibendsten Werke schaffen wird.

Aber an diesen Dichter Schlaf muſs man denken, der, nachdem er in »In Dingsda« und im »Frühling« die Harmonie der unbewussten Kräfte im Weltraum und auf der Erde verkündet hatte, erfahren musste, dass diese Harmonie zerriss, als er sie auf das Bewusstsein, auf den Menschen, auf Sich anwenden wollte. An Schlaf, als den Aufspürer seelischer Zwiespälte, Aufdecker fressender Wunden, der sich mit derselben sorgsamen Liebe, mit der er Vegetabilien und Animalien beschreiben konnte, alsbald um Giftblumen und Schlangenbisse in unserem Inneren mühte. An den Schlaf der beiden Nervendramen »Gertrud« und »Die Feindlichen« und einiger Novellen, vor allem der Titelnovellen, in den Bänden »Sommertod« und »Leonore«; und, allerdings in einer weiterführenden Beziehung,

an den Autor des Romans »Das dritte Reich«.

In allen diesen Dichtungen ist die schöne selige Scheinwelt zusammengebrochen, in die sich Schlaf zu flüchten vermag, wenn er unter einem blauen Frühlingshimmel »simulierend« liegt. Die Träume ins Weltall hinein, so tief sie erlebt waren, sie sind verschwunden. Das Auge sieht die graue Wahrheit des äusseren wie inneren Lebens: all seinen Jammer, seine Selbstzweifel, seine Verzweiflungen. Als Mensch erkennt sich das »Individuum«, als Glied der Menschheit ... und es erfährt wieder, dass es gezwungen ist, sich zwischen gleichartigen und mehr oder minder gleichwertigen Wesen zu bewegen, dass es wie diese Sympathien und Antipathien hat, Lüste, irdische Sehnsüchte, Ernüchterungen, Enttäuschungen und schliesslich doch nur zwischen Endlichkeiten, die zwei Grenzen, Geburt und Tod, gestellt ist. Nur die Wiederholung dieser Grenzen ist ewig, als Erscheinung aber ist die Spanne Leben zwischen ihnen einmalig, einzeln und — hier schliesst sich der Ring — somit der Mensch doch wieder nichts anderes, als jener winzige Käfer im Schilfgras.

Und erfahren, zustärkst erfahren musste Schlaf — wie Przybyszewski auch — das alles da da, wo sein Einheitsüberschwang

im »Frühling« gerade die dionysischsten Triumphe gefeiert: am Weibe. Zerrissenheit im Sexuellen, beständiges Auseinandergleiten von Adam und Eva: das ist das harte, verhängnisvolle Thema vor allem im »Sommertod«.

Gäbe Schlaf nichts anderes, als diesen Pessimismus, so gäbe er nur das Przybyszewski'sche. So aber zieht er über ihn hinaus eine diametral entgegengesetzte Konsequenz und gelangt mit seinem Allverständnis der Dinge, seiner europäischen moralfreien Distanz zur Modernität des Seins — die bei ihm im Gegensatze zu Przybyszewski nur rein intellektuell vorhanden und objektive Anschauungssache ist — zu einem Glücksüberschwang, in dem er dem Tode und dem Leben sein freudiges Ja! zuruft und jubelnd das Schicksal in beiden preist. Während Przybyszewski auf dieses selbe Leben vor ihm, unter ihm, das er verachtet, obwohl er an ihm zu Grunde gegangen ist, immer nur hart und finster niederschaut und, wenn es sich in Untergängen krampft, darüber zu einem Glücksempfinden kommt, das Schmerzrausch ist; und — Hohn. Ich komme auf das, was ich sein Kokettieren mit dem Schmerze nannte. Sie ist so sonderbar bezeichnend für ihn, diese Mischung: auf der einen Seite ein so furchtbares Alles-Ernst-

nehmen — und dann wieder dieser bizarre Ulk, dieser hassende, hässliche Spott, dieses Lächerlichmachen und Spielen mit Schwerstem.

Przybyszewski ist wohl der Tiefere, verbohrt Tiefere, in dessen Wahnidee ein eigenes Leid zum riesigen Leiden der ganzen Menschheit auswächst. Sein Schmerz, soweit er ernst zu nehmen, ist gleich Weltschmerz.

Der aber ist Schlaf völlig fremd. Er kennt ihn gar nicht. Er ist der Innigere, der still seine Qual durchs Leben schleppt und im übrigen an die ewige Güte im Weltzweck glaubt.

Sein Allverstehen der Dinge ist ein selig lächelndes, fast — so sehr er sonst dem Christlichen fremd und dem Heidnischen nah ist — fast ein jesuhaftes.

Przybyszewskis Verstehen ist ein bitter ironisches, satanisches.

Und Schlaf ist der deutsche. Bei Przybyszewski hat sich alles Gefühl in sentiment, in ein nervisches Epikuräertum umgesetzt. Bei Schlaf ist es Gemüt geblieben. Und wenn das spricht, steht die kontrolierende Funktion sofort in ihm still; vor allem jener »Selbstspionagefaktor«, von dem er sonst nicht weniger als Przybyszewski abhängig ist.

Vielleicht kann man den ganzen Unterschied zwischen den beiden Dichtern am besten dahin formulieren, dass für Schlaf die

Dinge, und gerade im Untergange, immer heilig bleiben. Während man bei Przybyszewski niemals sicher ist, ob nicht die grässlichste Tragik im nächsten Augenblick in eine grelle und übertriebene Komik umschlägt. Menschlich, dichterisch ist das natürlich nur um so erschütternder. Aber im Kunstwerk als solchem, ich denke vor allem immer an den Romancyclus »homo-sapieus« mit dieser blaguehaften Unterstimmung, kann's wie eine Clownerie, eine wenn auch schmerzgrinsende Fratze wirken — und, da das nicht, wie bei Wedekind, artistisch beabsichtigt ist, schon nicht mehr wirken.

Zwischen den genannten Dichtungen Schlafs, in denen er sich selbst, als spezifisch modernem Menschen mit überdifferenziertem Nervensystem, seinen Tribut zollt, und den Schöpfungen Przybyszewskis muss daher ein grosser Unterschied bestehen. Die letzteren sind die extrem typischeren, charakteristischeren, wertvolleren. Soweit man eben, und das wäre hier unzulässig, nicht formale Werte in Betracht zieht. An den Schlaf'schen und für Schlaf ist eigentlich nur das Faktum wichtig, dass sie überhaupt geschrieben wurden und der Dichter sich damit die Gelegenheit schuf, sich autoanalytisch zu bereichern. Und, dass er auf die Dauer nicht bei der Autoanalyse stehen blieb,

sich nicht, wie Przybyszewski, in ihr verlor, sondern über sie hinaus noch eine Entwicklung fand.

In den Dichtungen selbst kündigt sich diese weitere, Schlaf von Przybyszewski so scharf scheidende Entwicklung schon an.

Der Letztere hatte immer nur den Fatalismus gezeigt, unter dem das moderne Individuum mit seinem zerstörten Ichbewusstsein zu Grunde geht und gar nicht den Versuch gemacht, zu einer organischen Ausheilung zu kommen, einen realen Kontakt mit dem Leben zu gewinnen.

Schlafs Dichtungen sind ebenfalls Tragödien vom zerstörten Willen, der zerstörter Trieb ist, weil in ihnen der »Wille« in seiner gradlinigen gesunden Aeusserung, als Sinnlichkeit, von vornherein als vernichtet angenommen ist: der Verlauf des geschilderten Stückes Menschenleben wird bedingt von Splittertrieben, die ziellos die Gehirn- und Empfindungspartien verwirren und den Ausgang schliesslich demgemäss herbeiführen: Wahnsinn, im besten Falle Selbstmord. Aber diese Dichtungen bezeichnen immer, und zwar so ziemlich zum ersten Male in der neueren Dichtung, eine Entwicklungsphase des modernen Individuums, die auf das m i s s l u n g e n e Experiment einer Aussöhnung zwischen Ich und Welt folgt: der

Versuch war damit doch wenigstens gemacht.

Und Schlaf konnte ihn machen, weil noch jener andere zweite Mensch in ihm lebte, der hoffend freudig und gläubig in die Welt sah; jener, der den Frühling geschrieben hatte und der auch in der Folge nicht unthätig still blieb: im »Frühlings«tone brachte er noch ein Bändchen »Stille Welten, Neue Stimmungen aus Dingsda« und ein Gedichtbuch »Helldunkel«, in dem er sammelte, was ihm so in den Jahren zwischendurch an dithyrambischer und Stimmnngslyrik entstand. Doch sind all diese Schöpfungen, wie ein Band Novellen »Die Kuhmagd«, in dem er kleine unbedeutende Stoffe meisterlich zwang, nur Nebenwerk. Gerade so wie die Dichtungen der analytischen Periode nur Zwischenwerk waren: Studien, die er machen musste, um zu seiner dritten Periode gerüstet zu sein, in der es ihm hoffentlich gelingen wird, sein zusammenfassendes Bekenntnis, konkret gestaltet, zu geben.

Wir kennen von dieser dritten Periode bis jetzt nur — wenn man von den beiden Dramen absieht, die formal in etwa schon in sie hinüberspielten — den erwähnten Roman »Das dritte Reich«. Er

soll das erste Stück einer epischen Trilogie sein, von der Schlaf versprochen hat, in ihr den Typ des modernen Individuums «in seiner allmählichen Entwicklung zu einer neuen gefertigten Mannheit« zu zeigen.

So wird es sich also bald ausweisen, ob Schlaf nur ein Mensch der Sehnsucht ist, oder ein Mensch der Erfüllung, ob es ihm gelingen wird, die Weltfreudigkeit, mit der er sich bis heute durchgerungen hat, auf das reale Leben zu übertragen, und, aus ihm herausschöpfend, an runden festen Gestalten und nicht an ananalysierten Schemen, wie die Menschen des psychischen Naturalismus immer nur sein durften, zu zeigen, dass der Wille zum Leben das Gesetz aller Entwicklung, der geheime Sinn alles Monismus ist: die Brücke zwischen jeder gestrigen Kausalität und jedem neuen Morgen, jeder neuen Identität, das einzig Wirkliche, gegenwärtige — und dies in Dingen der einzelnen Menschenseele, des geistig und sinnlich lebendigen, körperlichen Menschen g e r a d e s o, wie in denen des Weltbaus.

In Schlaf ist eine wunderbare Kraft der Wandlung; ihr und seinem schöpferischen Vermögen, wie er's sich in den »Neuen Gleisen« erworben und später zwischendurch immer wieder bestätigt hat, darf

man schon zutrauen, dass er sie mit seiner Trilogie schreiben wird — sie, die uns fehlen: Die Bücher des angewandten Monismus.

Die engere Heimat.

Man kann die persönliche Lebensruhe, den friedlichen Ausgleich seiner Nöte und Sehnsüchte dadurch gewinnen, dass man sich den Anschluss sucht an die von Ewigkeit zu Ewigkeit grosse Weltruhe, dadurch, dass man das Gefühl der Zerrissenheit, Zersplitterung, suchenden Zwecklosigkeit, wie es jeder geistige Mensch in seiner problematischen Periode an sich erfahren muss, in kosmische Regionen entladet, sich ganz hingebend verliert in ein Einheitsgefühl mit Gott und aus dem heraus »mit Zungen« redet. Ob man in Gott nun, wie der christliche Mensch, den selbstlenkenden Schöpfer sieht — oder, wie der heidnische, mit ihm die in unabänderlichen, doch weisen Bahnen ziehende Schöpfung gleichsetzt: immer ist es die spezifisch religiöse, im letzteren Falle heute nur naturwissenschaftlich modifizierte und mo-

nistisch formulierte Art der Auseinandersetzung und Aussöhnung mit dem Weltbild.

Aber es giebt auch noch eine andere Art, einen andern Weg, der zur seelischen Beruhigung führt; ich möchte ihn den antireligiösen nennen, weil der Mensch, der auf ihm zu einem festen Lebensziel kommt, in eben demselben Weltbild nur eine heilige Selbstverständlichkeit sieht, um die er sich nicht weiter zu mühen braucht; die gross und kalt um ihn steht; die da ist in ihrer starrenden Macht — ganz gleichgiltig, ob sein Menschenauge betend zu ihr aufblickt; die auch da wäre, wenn im weiten Raum nicht ein einziges lebendes Bewusstsein, nicht eine einzige Erkenntnissehnsucht zu ihr strebte. Solche Menschen sehen das Weltbild — in ihren stillen nächtigen Stunden und im Grundtrieb ihres Seins und Wirkens mögen sie um so inniger in seinen bannenden Anblick versunken sein, mag ihr Schaffen in einer unmittelbarsten, mystisch-abhängigen Beziehung zu dem unergründlichen, ewig rätselhaften Gang des seinen stehn — solche Menschen setzen das Weltbild äusserlich ganz bei Seite, entfernen sich so weit von ihm, wie sie dem Erdenbilde dafür wieder nahe sind und eng verbunden und, dies ist das Wesentliche: um seine Entwicklung rastlos bemüht. Denn die zu fördern, ist, was

ihr Lebensziel ausmacht, ihres Daseins unbändigen herrschenden Drang, mit dem sie die Ruhe zwar nicht, aber doch das Glück finden.

Man hat also hier — und das gilt, auch wenn man nicht an künslerische Aeusserung allein denkt — den Gegensatz vom schauenden und formenden Menschen, vom transzendentalen und vom ciszendentalen Extatiker. Wobei jedoch, speziell in literarischer Beziehung, immer im Sinne zu halten ist, dass die Unterschiede nur ganz abstrakt genommen absolute sind und in Wirklichkeit oft verwischen: dass der eine Typus, und er mag so ausgesprochen sein, wie er will, zugleich viel von Anderen haben kann: Schlaf war ein Beispiel.

Das Letztere, das Verwischen der Unterschiede, gilt auch von den Merkmalen der beiden Untertypen, auf die man den formenden Menschen nunmehr wieder zu bringen hat:

Er kann einerseits seine Daseinsaufgabe in einer Lebensführung grofsen Stils sehen: so dass, wenn er sie in Kunst umsetzt, dieses Dasein wie eine gewaltige Schwungkraft ist von Geburt zu Tod: Ziel auf Ziel aufschleudernd! Ehrgeiz auf Ehrgeiz! Und das Ziel immer erreicht! Und ein Neues!! Und der Ehrgeiz immer gestillt! Und ein

neuer, grösserer noch!! Wobei, um nicht falsch verstanden zu werden, vielleicht noch bemerkt sein muss, dass solche Künstler das Leben in solcher Auffassung gerade dadurch zu geben pflegen, dass sie vorbildlich zeigen, an welchen Widerständen sich diese seine gewaltige Schwungkraft bricht. Man nehme nur Shackespeare! Ueber all die Untergänge hinweg triumphiert bei ihm das Leben, von dem er nicht tiefere Weisheit künden kann, als dass es zerstörend das ewig unzerstörbare ist.

Der andere Untertypus dagegen, und zu ihm gehören unverhältnismässig oft Maler, kann seine Daseinsaufgabe nur in einer Lebensführung kleinen Stils sehen: so dass, wenn er sie in Kunst umsetzt, dieses Dasein sich still mit sich selbst begnügt, eng und enger die Kreise seiner Aeusserungsmöglichkeiten gezogen sind, aber dafür die Ziele auch fester, sicherer gesteckt, zuverlässig und ohne Wagnis erreichbar, vor allem das Hauptziel: innerhalb so naher Grenzen Alles in die denkbar harmonischste Beziehung von Detail und Peripherie zu bringen. Eine beschaulich göttliche Heiterkeit liegt meist über ihren Werken. Und das Extatische ist, wenn sie überhaupt einmal stärker aus sich herausgehen, nur als Uebermut ausgebildet.

Aber, wie gesagt, die Unterschiede

zwischen beiden verwischen sehr leicht; namentlich bei den Grossen: so gehören ein Goethe, ein Böcklin in Manchem dem einen, in Manchem dem anderen an.

Und der Sinn, den beide Typen dem Leben nur geben können, ist im letzten Grunde natürlich — da die realen Voraussetzungen dieses Lebens ja immer dieselben sind — ganz der gleiche. So dass sie, einander wechselseitig ergänzend, uns dieses Symbol offenbaren: dass das grossgeschaute Verhältnis irdischer Dinge nur eine Projektion des kleingesehenen ist.

Der eigentlichste Unterschied zwischen beiden Typen hinge also von dieser Wertfrage ab: welches Verhältnis dient den irdischen Dingen, dient dem Menschen, der Menschheit mehr? Und da ist zu sagen, dafs das kleingesehene Verhältnis in seinem Aeussern leicht Veränderungen unterworfen ist, dass es gestern allerdings noch ein Inneres bezeichnen konnte — aber morgen schon nicht mehr, oder doch nur retrospektiv, in historischer Beziehung. Während das grossgeschaute Verhältnis dieses selbe Innere in seiner unwandelbarsten Wahrheit und der Form seines ewigen Heute ausdrückt, selbst so in alle Zukunft ragt.

Künstler, die zum ersten Untertypus zählen, werden auf die Dauer nur durch das

Wie? der jedweiligen Wiedergabe ihrer Stoffe, eben als Künstler, Könner, rein technisch bemessen werden — und auch nicht anders bemessen werden dürfen.

Im Gegensatze zu den anderen, die durch das Was? durch die Grösse dieses Was? leben und denen das Wie? Voraussetzung, angeborene Eigenschaft ist, Spiel ihrer Hand: die die Genies sind, Schöpfer wie Gott selbst . . . und, was weiss ich noch!

Die Konsequenzen für eine Bewertung des Schaffens unserer Zeit sind damit gegeben — — — — — — — — — — —

* * *

Im Allgemeinen haben wir heute den selteneren, aber immer überragenden, grosszügigen Typus: Klinger, Dehmel, die den Drang unserer Zeit gewiss am zureichendsten, weit fassendsten ausdrücken. Ausserdem, ihnen verwandt und oft zu ihnen hinüberspielend, jene anderen sphärischen Dichter vom für sich alleinstehenden religiösen Typus: Walt Whitman, Nietzsche, Schlaf, später Dauthendey, Mombert.

Doch gehen nebenher auch noch andere Strömungen, haben wir Künstler, die die Erscheinungsformen um sie her bewusst detailierend in Worte zu fassen suchen. Und zwar

aus beidem: aus Naivetät und Raffinement. Für die erstere Gattung wäre der Naturalismus in erster Linie bezeichnend. Für die zweite die ganze Dekadenzpoesie, dann aller Formalismus, alle stilisirende Kunst, alles, was Karikatur ist und Variétéstil hat. —

An dieser Stelle möchte ich nun einige Anmerkungen über eine Gruppe von Dichtern beibringen, die zu den »naiven Kleinzügigen« gehören, in gewisser Weise sogar den Naturalismus unmittelbar fortsetzen, oder sich doch da an ihn anschliessen, wo er Stil, Holzschnittmanier wurde, also als Naturalismus aufhörte.

Was diese Dichter kennzeichnet, ist, dass sie die Grenzen ihres Schaffens insofern »eng« gezogen haben, als sie sie nach denen ihres heimatlichen Milieus absteckten ... dass sie Bücher schrieben, wie wir sie von Schlaf hätten bekommen können, wenn er in seinem »Dingsda« geblieben: all der kleinen Bürger und Bauern und Taglöhner, aber auch der Gutsleute und Geistlichen Leben und Treiben darinnen geschildert, ihr Schicksal zum Guten oder Bösen, diese ganze Alltagskomik oder Tragik der Scholle.

Und eines hat Schlaf ja auch geschrieben, das schwerste, aufbegehrendste, grösstbezogenste: den »Meister Oelze,« der, wäre er nicht so eng mit der naturalistischen Pro-

grammdichtung verknüpft, vor allem hierhin gehörte. — — — —

Und auch Hauptmanns Dramen, soweit sie schlesisches, oder das seiner zweiten Heimat: märkisches Milieu haben, gehörten hierhin; namentlich aber seine meisterliche Novelle vom »Bahnwärter Thiel« . . . und auch doch wieder nicht, da auch sie jene »literarische« Beziehung haben. — — — —

So ist denn mit einem anderen zu beginnen, der sich nicht erst mit einer Theorie abzufinden hatte, einem formlichen Prinzip, bevor er den Reichtum, den er an Bodenwüchsigkeit in sich trug, in ein paar Dichtungen ausschütten konnte.

Ich meine Max Halbe.

Man hat wohl auch von ihm geglaubt, dass er in einer unbedingten Verbindung mit der naturalistischen Schule stünde. Aber einige rein stoffliche Naturalismen haben da irre geführt. Denn der eigentümlich aus Knorrigkeit und webender Weiche gemischte Stil dieses westpreussischen Poeten wäre für einen Naturalisten ein sehr unzureichender Stil gewesen; einer, der mit Stimmungsausbrüchen unter Umständen durchgeht und Menschen Worte und Sätze — selbst wo er Dialekt bringt, ist es zu merken — reden lässt, die sie wohl so schön und rein em-

pfinden, aber in Wirklichkeit »genau so« niemals prägen werden.

Dies ist über Halbe verbessernd vorauszuschicken. Und dann: dass es sehr falsch war, den grossen Tragiker in ihm sehn zu wollen. Der ist er noch weniger, als Hauptmann, obwohl er vor diesem den forscheren, frisch anpackenderen Zug voraus hat. Wofür ihm Hauptmann allerdings wieder an szenischer Geschicklichkeit überlegen ist; und an jener Treffsicherheit, die die Wirkung einer Figur, namentlich einer Bühnenfigur, mit Unbedingtheit durch kleine Aeusserlichkeiten, sozusagen Physiologismen erzielt. Halbe ist Epiker. Seine Stärke liegt — wie in einem nicht ganz so ausschliesslichen Maasse auch die Hauptmanns — vorwiegend in der lebendigen Aufzählung der Einzelheiten, die einen Stoff ausmachen, so: dass sie sich nach und nach und scheinbar ganz von selbst zu seinem Höhepunkte hin gruppieren. Und sie liegt weniger oder gar nicht in der knappen Gegenüberstellung dieser Einzelheiten, in der Gruppierung um ihren Höhepunkt.

Das Beste, was Halbe geschrieben hat, beweist's. Und das ist für mein Empfinden der »Eisgang«, namentlich der letzte Akt darin; die ganze »Jugend«; einige Szenen, vor allem die Schlussszene der »Mutter

Erde«; und sein einziges grösseres Prosawerk, die Novelle »Frau Meseck«. Immer ist es die Stimmung, die sein Schaffen bedeutend macht, und nicht die Handlung.

Empfangen aber haben diese Dichtungen diese Stimmung von nichts anderem, als dem Heimatstone, der ihnen von Halbe klingend beigegeben ist. Er bedeutet menschlich ihre ihnen eingeborene Wahrheit, die untrügliche, wie er künstlerisch ihre sprachliche, ich möchte jetzt fast sagen dialektliche Echtheit bedingt. In all den Dramen, die Halbe sonst noch geschrieben, hat er sich an ein grossstädtisches, kulturelleres Milieu gewagt, und einmal gar auf den Boden der Renaissance. Und all diese Dramen haben — neben dem fundamentalen Bruch im dramatischen Konflikt, der sich auch im »Eisgang«, und in der »Mutter Erde«, weniger im »Jugend«idyll zeigte und immer daher rührt, dass der Dichter seine Stoffe nicht mit Konzentrationsgesetzen in Uebereinstimmung bringen kann — alle diese anderen Dramen haben bis in ihre letzten Einzelheiten hinein etwas, das man ihnen nicht glaubt, oder woran zu glauben einen der Dichter doch nicht mit Unwiderstehlichkeit zwingen kann: während man liest, vermag man sich von der Empfindung nicht frei zu machen, dass man da Menschen vor sich hat, die es in just ihrer Mischung

seelischer Werte gar nicht giebt, in die etwas Kaltes, Fremdes, Willkürliches von aussen hineingebracht ist; wie eine Wand stehts dann zwischen seiner eigenen Wirklichkeitskenntnis und dem Möglichkeitsbilde da vor einem. Gleich von vornherein — wie künstlich hineingestellt in den ersten Akt wirken diese Menschen. Während man in einem Drama, das ein wirklicher Organismus ist, schon mit den ersten Worten eines Menschen etwas von seinem ganzen Leben spürt und den roten Faden sieht, der sich hindurch zieht und so auch durch diese Szene geht. Von all dem mag es dann kommen, dass man den Inhalt dieser Halbeschen Stücke so unverhältnismässig schnell vergiesst. Sie haben eben nicht ihre innere Plastik, die sich — man mag wollen oder nicht — aufdrängt und sich in die Erinnerung so fest eindrückt, wie etwa ein besonderes, grosses oder kleines Geschehnis des Lebens, dessen Zeuge man gewesen.

Von den Dichtungen Halbes jedoch, die Erdgeruch haben, gelten derlei Einwände, ausgenommen die bühnentechnischen, nicht. Und das muss notwendig dahin führen, dass man sagt: Der Dichter steht nicht immer auf seinem rechten Platz. Er fühlt sich am sichersten, fühlt sich nur dann sicher, wenn er im Schöpfungsprozess der treibenden,

zeugenden Kraft gehorchen kann, mit der er einst gross geworden — wenn er diejenigen menschlichen Verhältnisse schildert, die er im ersten, die Welt ahnend erlernenden Alter, als tagtägliche Eindrücke, unbewusst, aber seine Mensch- und Mannwerdung bestimmend, in sich aufgenommen und um die er bis in die letzten Verborgenheiten hinein einen gleichsam angeborenen, natürlichen Bescheid weiss.

Der Epiker Halbe — gleich viel, ob Romancier oder Novellist — verbunden mit dem ausschliesslich aus seiner Heimat schöpfenden Dichter: das wäre also die Hoffnung, die man an seine Zukunft haben müsste.

Einmal, in der »Frau Meseck“, hat er sie ja schon erfüllt. Und in ihr haben sich denn auch — konsequenterweise — die Vorzüge seines Schaffens am stärksten, innigsten verdichtet; sind dessen Mängel ganz ausgeschaltet.

Wunderbar, wie sie gefasst ist, diese Fünfundneunzigjährige, die mit ihrem ersten Manne schon die goldne Hochzeit gefeiert hat und mit ihrem zweiten jetzt die silberne begehn will . . . Wunderbar, diese ragende Uralte, diese Verachtende, die nicht sterben kann und an deren scheinbar ewigen, die Geschlechter überdauernden Lebenskraft aller Wille und alle knirschende Wut eines um

zwei Menschenalter jüngeren Mannes zerschellt.

Wunderbar: psychologisch und technisch: abseits vom Kernpunkt des Wesens dieser Greisin setzt die kurze Erzählung ein, bei Dingen, die auf den ersten Blick nur in einem weiten Kreise um ihn liegen können. Aber dann rücken sie näher und näher, ziehen sich enger und enger zusammen. Und wenn man zum Ende gekommen, ist's, als ob der Kreis eine schnurgerade Linie gewesen, die mitten hindurch ging, es giebt nichts mehr, das man noch gern wissen möchte, und wissen brauchte: ein Menschschicksal hat man ganz und restlos erfahren, »auch einen Menschen« kennen gelernt; und mit ihm noch ein paar Andere dazu, die nicht sind, wie man selbst, und deren Trieben irgendwo geheimnisvoll verwandt doch wieder manches in einem ist — — —

Die Novelle scheint überhaupt das eigentliche Gebiet der Heimatsdichter zu sein. Oder doch diejenige Kunstform, in der sie alle, die hier in Betracht kommen, bisher ihr Bestes geleistet haben.

Ueber einen der treflichsten Novellisten, der jedoch auch eine nicht üble Komödie zu Stande gebracht hat, möchte ich allerdings in diesem Zusammenhange noch nicht urteilen: über Josef Ruederer. Er ist dazu

nicht »naiv« genug und sieht seine — bayrische — Heimat zu sehr mit den skeptischen Augen des Grossstädters an. Seine Liebe zu ihr ist mit Ironie und Satire durchsetzt, und oft selbst mit Hass, Pfaffenhass und dergleichen. Formal ist er denn auch zu dem Stil gekommen, der immer das Zeichen intellektueller Voreingenommenheit ist: zur Groteske. Von ihr aus wird seine Kunst zu betrachten sein. — — — — — — —

Aber da ist jemand anders aus Süddeutschland: Da ist Frau Anna Croissant-Rust, die mit einer zähen, zielbewussten und mehr männlichen Energie — das Unweibliche fällt an ihr geradezu auf: sie hat etwas von dem forschen Zug Arno Holzens, freilich nicht zugleich auch seine klügelnde Genauigkeitssucht — Anna Croissant-Rust, die darauf hinarbeitet, »beste« Novellen zu schreiben. Dem Dramatischen scheint sie nicht recht gewachsen zu sein. Aber deshalb vielleicht ist zu hoffen, dass ihre gerade starke erzählerische Begabung sich noch einmal in den Roman auswachsen wird.

Sie begann vor Jahren mit einem Bändchen »Gedichte in Prosa«. Die sind heute deshalb literarisch merkwürdig, weil sie als technische Leistung, in ihrem kon-

struktiven Prinzip — man mache nur einmal die Probe und schreibe sie mit der Mittelaxe — bereits das genau erfüllten, was Holz heute von der Lyrik verlangt und dem vor, sowie gleichzeitig mit Anna Croissant-Rust die Nietzsche, Conradi, Liliencron, Dehmel konsequent nur gelegentlich und immer ganz unbewusst entsprachen. Bleibende Lyrik war's nicht. Trotzdem sie echt und aus lebendig zuckender Stimmung geschöpft war. Aber die metrische Suggestion fehlte — gleichgültig, ob sie nun aus einem bloss persönlichen und individuell skandierten oder einem gereimten Rythmus hätte fliessen müssen! Und es war wohl notwendig, dass sie fehlte, weil diese »Gedichte in Prosa« ihrer Dichterin nur ein Experiment bedeuteten — in ihrer ganzen Entwicklung und als Ausgangspunkt sind sie das wenigstens sicherlich —, Versuche, sich formal auszubilden, auszubauen, Vorwürfen, nachdem sie als solche erkannt waren, neusprachlich beizukommen: wobei dann natürlich eine impressionistische Technik als die einzig zeitgemässe herauskam. Dass diese Technik mehr erzählender, als Punkt für Punkt aufzählender Art war, das verriet schon die Novellistin.

Auch die beiden Novellenbände »Feierabend« und »Lebensstücke«, die als-

dann folgten, sind nur erst noch Studien. Skizzen, wie sie jeder malende, auch der wortmalende Künstler gemacht haben muss, bevor er an grössere Kompositionen geht. »Lebensstücke« — es ist ganz der richtige Titel, der auf beide Bände, die grosse Titelnovelle des ersten ausgenommen, passt. Wie Anna Croissant-Rust vorher aus der reinen Natur ihre Stimmungen ausgeschnitten, so holte sie sich jetzt aus dem Leben von Bauern, Münchener Spiessbürgern, Kellnerinnen, Proletariern und auch gelegentlich »höher« rangierenden Menschheitsrepräsentanten ihre Beobachtungen und reihte sie mehr oder weniger lose, fast nie auf der Basis einer Handlung, meist durch soziale u. s. w. Kontraste verknüpft, aneinander: in einer scharf und rund fassenden, liniensichern Manier, die keck und mit breiten, hingewischten Farbenstrichen jeden Typ zwingt.

Von diesem Realismus aus, der grass ist, selbst roh sein kann, geht Anna Croissant-Rusts Entwicklung fraglos weiter. Und nicht von den paar Analysen — es sind wohl Autoanalysen — moderner Seelenzustände und Nervenverfassungen, wie sie neben diesen Wirklichkeitsausschnitten noch stehen, aber von den eigentlichen psychischen Natura-

listen weit zureichender fixiert worden sind.

Die unlängst veröffentlichte letzte Arbeit von Anna Croissant-Rust, »Pimpernellche«, spricht da eine deutliche Sprache. Sie und jene Titelnovelle des einen früheren Bandes, »Feierabend«, sind das Fertigste, Wertvollste, was die Dichterin bis heute geschaffen — sind bereits »beste« Novellen. Und sind es dadurch, dass sie ihr sprachliches Beherrschungsvermögen der äusseren Wirklichkeit auf einen Stoff, der Handlung war und Ineinandergreifen von Handlungen, auf Komplikationen innerer Schicksale angewandt hat. Nicht aber dadurch, dass sie psychologische Werte in physiologische umzusetzen und so zu ihrer körperlichen Typierung zu bringen versuchte. — — — — — — — — — —

Es ist dasselbe, was den niederrheinischen Dichter Wilhelm Schäfer mit einem Schlage in die Literatur stellte, als er seine Erzählungen des Kanzelfriedrich, »Die Zehn Gebote« herausgab. Nur dass durch ihn der Unterschied beider Darstellungsverfahren, und es ist der zwischen synthetischer und analytischer Novellistik, noch in viel schrofferem Sinne aufgezeigt wurde.

Bei Anna Croissant-Rust liefen trotz aller Objektivität dem Stoffe gegenüber immer noch Psychologismen, nicht selten sogar

lyrische, mit unter, die auf subjektivem, mitfühlendem Wege gewonnen waren.

Schäfer ist aber auch ganz von ihnen frei: die Empfindungsäusserungen sind aus seinen Novellen bis auf ein Minimum hinausgedrängt und diese so nur noch Thatsache, in ihrem eigenen Rythmus — der sich in das Gefühl des Lesers natürlich wieder hineinsingen kann — schwingend und sich selbst Symbol.

So ist er ganz Erzähler und in nichts Erklärer. Einen festen, derben Umkreis zieht er um die Ereignisse, die er schildern will. Und dahinein werden dann kurzerhand mit ihren typischen Bewegungen, Gesten, Reden die Menschen gestellt, von denen diese Ereignisse gebildet, veranlasst sind. Gründe, aus denen sie so oder so handeln, werden nicht angegeben — oder doch nur die alleräusserlichsten, handgreiflichsten. Aber an den Stellungen zu einander, die sie im Rahmen des Ganzen einnehmen, erkennt man den dunklen Zwang in ihrem Thun und Treiben. Man hat da also etwa eine Psychologie der Konturen.

Über sie und diesen ganzen Schäferschen Stil äusserster Knappheit aus denkbarster Vereinfachung der Linearverhältnisse bei innerstem Beziehungsreichtum — Schäfer war es, der mich zuvor von einem Natura-

lismus sprechen liess, der Holzschnittmanier geworden — über seine knorrige Sprachführung, seine eckige, oft schon unbeabsichtigter Weise groteske Bildkraft wird noch viel zu sagen sein, wenn erst einmal weitere Schöpfungen von ihm vorliegen.

Romane dürften er im Gegensatze zu Anna Croissant-Rust, die heute schon gern in die Breite schweift, nicht sein. Dramen? Eines, »Jakob und Esau«, haben wir bereits von ihm; doch waren darin nur ein paar Nebenfiguren gut. Immerhin sollte man denken, dass bei Schäfers ausserordentlicher Konzentrationskraft alles zum Bühnenstück drängen müsste. Aber was es nun auch sein möge, und wären es »nur« Novellen — schon heute, nach diesen »Zehn Geboten« und ein paar neueren Erzählungen, die ich in Zeitschriften verstreut las: schon heute scheint mir von Schäfer zu sagen zu sein, dass er nicht nur artlich, das thut er heute schon, auch wertlich in der Literatur noch einmal auf derselben Stufe stehen wird, wie in der Malerei etwa Thoma und Valloton. — — — — —

Und da ist Hermann Stehr, der — umgekehrt — durchaus von der Analyse ausging und allmählich zu einer Synthese kam, mit der er die Heimatnovelle wieder in den Roman grossen Stils mit Ewigkeitsbeziehungen

entwickeln dürfte: deshalb, und weil er überhaupt der Einzige ist, der bereits eine bedeutende »Entwicklung« hinter sich gebracht, mag eine eingehende Untersuchung über ihn hier Platz finden:

Hermann Stehr.

Es ist mit Sicherheit immer erst nach späteren, oft erst nach den Altersbüchern eines Dichters zu sagen möglich, ob es damals, als er mit seinem Erstling kam, im Grunde doch ein gutes Zeichen für seine weiteren Entwicklungsmöglichkeiten gewesen, dass dieses erste — gegen Natur und Regel — kein Jünglingsbuch war, nicht irgendwie Dokument eines Protestes, Aeusserung einer Entrüstung. Man weiss in einem solchen Falle nur, dafs man es mit einer a priori anormalen Erscheinung zu thun hat, bei der an Stelle des problematischen und meist naiv-prometheischen Momentes irgend ein anderes als Schaffensfaktor stehen muss . . . Welches?

In den beiden frühsten Novellen Stehrs — »Der Graveur« und »Meicke der Teufel«: beide bereits geschrieben vor etwa acht Jahren — wühlt kein Sturm um die Ge-

danken- oder Gefühlstendenz eines Inhaltes. Und doch ist Wildheit in ihnen . . . Welche?

Ein Freund des Dichters zeigte mir einmal ein Gedicht, das Stehr geschrieben; darin waren ein paar Verse, ehern harte metrische Wendungen, die, herausgelöst, von einem Aestheten sein konnten, ganz aus der Ferne an Stefan George anklangen. Durch jene beiden frühsten Novellen geht ein weit ausholender, nicht zu zügelnder Drang nach restlosem Wortausdruck, der glänzenden Prägung von Zuständen, Gegenständlichkeiten, Begriffen. Noch funkelt die Seele lauterster Formgebung nicht rein heraus, Unklarheit liegt vielfach über den wüst durcheinanderwogenden Gebilden der Stoffdetails; namentlich der psychologischen. Aber gerade an dem, was Stehr noch nicht glückt, erkennt man, welche Widerstände es eigentlich sind, die zu überwinden sein Trieb ihn reisst. Weil es noch naturalistisch ist, erscheint das Aesthetische auf den ersten Blick vielleicht weniger wesentlich. Doch während des Schöpfungsprozesses, Stehr selbst kaum bewusst, beherrschte es, innerer chaotischer Notwendigkeit gehorsam, die entstehenden Satzgefüge: und es ist zweifellos, schön geprägt wollte er sie vor sich sehen. Woher es kommen mag, dass man von dem Deutsch, in dem die Novellen geschrieben sind, stärker

als jede andere diese eine Erinnerung zurückbehält: Man hat es noch nie gelesen, von so verwirrender, erst langsam sich klärender Neuheit ist es; möglich, ja! gewiss, dass es mühsam zusammen gefunden wurde, aber zu ursprünglich entstand's, um nicht, vielleicht erst nach vielfachem Echo, Endresonnanzen von grösster Klangpracht zu hinterlassen.

Es hat die fehlende Problematik, wie wir sie bei aufbegehrenden Dichtern sonst meist im Inhaltlichen zu finden pflegen, bei Stehr also in etwa einen Ersatz im Formlichen: in dem ungestümen Bestreben, das Stammeln seiner Sprache zu zwingen, sie in einen glatt fliessenden Strom ihrer Worte zu bannen. Das ist sein »Schaffensfaktor« — seine »Wildheit«. Doch wird es sich später noch zeigen, dafs diese Wildheit, so auf ihren Grund angesehen, erst von e i n e r Seite gesehen war!

Natürlich muss neben dem rein künstlerischen Motiv noch ein rein dichterisches stehen, muss ein Seelenzustand festzustellen sein, mit dem man eine Basis zu Stehrs Wesen als menschlichem Organismus besitzt.

Tief im atmenden Untergrunde, da, wo stofflicher und sprachlicher Aeusserungstrieb eins, also noch das sind, was sie als organisch resultierende Kraft im fertigen Kunstwerk

wieder werden — tief da unten muss eine Sehnsucht wach sein, das Weltbild in seiner Reinheit, jede einzelne Erscheinung in ihrem selbststrahlenden Glanze zu sehen. Doch nicht nur in dem Glanze ihrer äusseren Schönheit . . . weit mehr in dem ihrer eingeborenen inneren Wahrheit. Was Stehr von Aesthetentypus wieder grundsätzlich scheidet, ist, dass er überhaupt einen Stoff mit sich selbst belebendem Elan, mit zugeordnetem Temperament und übergeordnetem Fatum kennt — ist seine Liebe zu solchem Stoff und, negativ genommen, sein Hass geradezu gegen jede Stilisierung des dekorativen Schwungs, der den Dingen innewohnt. Ein Beispiel: wenn er Landschaften hinwirft, dann hat er sie wohl als Linie gesehen — aber in diese Linie eingeschmolzen kann etwa der ganze starre Wirklichkeitsschmutz eines Bettlerelendes sein. Rein kompositorisch erinnert das an Thoma, der seine Linie, seine Stimmungslinie, ja auch durch eine naturalistisch lebendige Zuthat, ein sehr wirkliches Liebespaar z. B., oder einen sehr wirklichen Geiger bereichert und sich dadurch ebenfalls vom eigentlichen, bloss starre Symbolisierung bezweckenden Stilismus mit einer jähen Wendung abkehrt. An Thoma, mit dem Stehrs Szenerieen, Stehrs Neigung, eine Landschaft als Panorama, so gross wie

möglich, in der Einheit all ihrer Nähen und Fernen aufzufassen, manche Verwandtschaft haben.

Gerade dieser Vergleich mit Thoma führt übrigens durch eine unterscheidende Beziehung zu einer zweiten wichtigen Lehre über Stehr: was aus seinem Naturell aber auch von Grund auf ausgeschaltet erscheint, ist Sentimentalität — im schlimmen, wie im guten, deutschen, eben Thomaschen Sinne. Es sei denn, man vertauschte mit ihr eine gewisse schwere Stimmung von verbissener Aussichtslosigkeit, die halb morbide Melancholie, halb monotoner Fatalismus ist: Das Slavische!

Lokale Scheidungen in geistigen Dingen sind immer bedenklich. Aber wenn man einmal nur das »Relativ-Richtige« nimmt, das auch dem hypothetischsten Satze stets beigegeben zu sein pflegt, dann darf man wohl sagen, dass nach dem Gesetze der Gegensätzlichkeit der sensible Westen Europas heute der Kulturbrutalität Nietzsches und der brutale Osten. dem sensiblen Kulturmoralismus Tolstois gehört. Stehr ist Schlesier. Seinem instinktiv psychologischen Wirklichkeitssinne bedeutet Zarathustras Lehre vom Ich nur eine fundamentale Selbstverständlichkeit. Aber seine ethische Sehnsucht möchte eine Auferstehung der Menschheit, eine

Purgation all unserer Triebe feiern. Hier haben wir die Zusammensetzung seiner Psyche, ihre Mischung.

Sie bedingt einerseits, dass Stehr als ausschlaggebendes Mass der Phänomene das besitzen muss, was den hellenischen Menschen als den reicheren vom christlichen trennt. Bezeichnenderweise ist es dasselbe, was ihn auch vom Aesthetentypus schied: Die Liebe zum Stoff, zum Abgründigen der Seele . . . Das Synthetisch - Psychologische, Tragische, Antiwagnerische.

Und anderseits, dass Stehr, wenn er nun seine Menschen hinabtauchen lässt in den bodenlosen Wirbel ihres Schicksals, in ihrer Seele wie nach einem Licht über seinem dunklen Rande das Verlangen aufglühen lässt, als andere neue Wesen aus ihm zu erstehen: befreit von Schuld in Unschuld, gesäubert von dem Schmutz, der ihr Vorleben wie eine Krankheit behaftet, gekleidet in die lichten Gewänder paradiesischen Seins auf Erden schon.

Demnach wäre Stehrs Dichten auf diese doppelte Formel zu bringen: es ist einmal psychologischer und einmal moralischer Aesthetizismus.

Das Künstlerische ist nach beiden Seiten hin das Bändigende, Beherrschende; und dürfte es auch in Zukunft bleiben. Aber

davon, welche von den beiden Beigaben innerhalb des Stofflich-Dichterischen auf die Dauer überwiegen wird, davon hängt die endgültig-eigentliche, die sozusagen physiognomische Ausgestaltung von Stehrs begonnenem Werke ab.

Mein persönlicher Wunsch geht natürlich dahin, dass seine starke Sprachkraft sich immer restloser mit dem Psychologischen verbinden möge. Die grosse Gefahr, dass das Moralische einmal Selbstzweck und Tendenz ausserhalb des Stofflich-Dichterischen werden könnte, ist allerdings heute schon so gut wie ausgeschlossen: dazu hat Stehr neben all seinem Femininen zu viel Derbes, Knorriges, Naturburschenhaftes. Aber schon das Moralische als solches muss stören. Man spürt's an der Art, in der sich seine ethischen Neigungen äussern: In all seinen Büchern handelt es sich bei der Lösung des Konfliktes um eine Erlösung in einen anderen, einen irgendwie »besseren« Zustand. Das giebt ihnen dann eine gewisse Gleichheit, die als Einheitlichkeit, aber auch als Eintönigkeit empfunden werden kann.

Freilich hat nur »Meicke der Teufel« die moralische Nuance rein, unerweitert und unübertragen. Sie ist denn auch für die Beurteilung des ganzen Erlösungsmomentes bei Stehr am wichtigsten: Von zwei Menschen

wird sie beherrscht, die eingestandenermassen um die Entsündigung ihres Ich ringen, bezw. gerungen haben. In den letzten, unlängst erschienenen Dichtungen Stehrs (der Novelle »Der Schindelmacher« und dem Roman »Leonore Griebel«) ist der »bessere« Zustand dagegen schon nicht mehr die Sehnsucht eines »Schlechtigkeits«-bewusstseins, entspringt er vor allem keinem Entsündigungsbedürfnis. Während die andere frühe Novelle, »Der Graveur,« in solcher Beziehung weniger in Frage kommt, da die Befreiungswut geradezu, von der sie getragen wird, die fixe Idee eines Wahnsinnigen, also als Problem an einen Ausnahmefall gebunden ist; ganz abgesehen davon, dass Stehr diese Befreiungswut mit einem Rachemotiv verschmolzen hat, das sie auf fremde, nicht auf eine eigene »Schuld« wirft. In jenen neuen Dichtungen aber bringt Stehr Menschen, die normal, oder doch einer typischen Lebensanschauung fähig sind: und da steht eben seine intuitiv genetische Menscherfassung nicht nur psychologisch, auch rein thematisch jenseits an allem »gut« und »böse« der Bewertung: In dem Roman wird das Erlösungsbedürfnis als weibsexuelles Dokument behandelt, äussert es sich als Schönheitsüberschwang: bei einer Frau, die durch ihre eheliche Verbindung — mit einem

Manne, dessen derbgutmütige Plumpheit der kräftekranken Feine ihres Wesens entgegengesetzt, zuwieder sein muss — um die Erfüllung all jener ahnenden Hoffnungen gekommen ist, die die bunten Träume einer Mädchenseele sind und mit dem Manne, dem Freier, die Befreiung in die Wirklichkeitsmystik des Lebens so finden sollen, dass die erwachte Weibseele auch dort wieder Pracht und Reinheit der Farben des Seins zu sehen vermag; hier, im Falle der Leonore Griebel, geborene von Marsal und Bäckerstochter, blieben sie Träume, gewandelt zu der Angst nicht ausgeborenenen Wissens, hier sind sie nähenlose Sehnsucht im Blick, Schrei aus irrender Not, Tasten in Nacht: wozu bin ich? wohin soll ich? was ist es, das in mir — aus mir heraus will? Und in der neuen Novelle wird das Erlösungsbedürfnis an einer Machtfrage gezeigt, äussert es sich als Freiheits- und Selbständigkeitsdrang: bei einem greisen Bauern, den die Gier seiner Kinder zu früh für die Rüstigkeit seiner achtundsechzig Jahre »eis Ausgedenge« verbannt hat und über den nun mit der brausenden Stosskraft eines Frühjahrs der Tumult noch einmal erwachender Säfte kommt, so wild, dass des Alten rächende Wut schliesslich das alles zerstört,

was ihm einst als selbstherrlichen Manne gehört hat.

Um eine Probe von Stehrs grosser Art zu geben, will ich die Scene — sie leitet zum Schluss über, der dann den Selbstmord des Schindelmachers bringt — hier einschalten:

Nun begann der Schindelmacher alles zu verwüsten: er schmetterte die Fenster hinaus und zerschlug alles Gerät. Aus den Kasten nahm er die Kleider und riss sie in Fetzen. Dabei fiel ein goldgefüllter Strumpf zur Erde. Als er das Geld sah, ward er wie wahnsinnig. Ausspeiend trat er immer wieder darauf, dass die Maschen platzten und die Münzen in der Stube umherrollten.

»Verfluchtes Geld!« und stiess immer aufs neue den Absatz seines rechten Fusses in den Reichtum »dreimal verfluchtes Geld! Schenderknechte seid ihr finklicha Hunde! Wampatiere, die de Menschablutt glatt macht.«

Und er bückte sich und warf alles hinaus.

Dann stürzte er sich wieder auf sein Zerstörungswerk. Die ruhlosen Donner trommelten ihn zu neuem Sturm und die Blitze leuchteten wie willige Fackeln. In Raserei schlug er um sich. Sein Gesicht war verzerrt. Von Zeit zu Zeit lachte er in rauhem Triumph.

Jetzt war alles vernichtet. — Stolz und still sah er eine Weile auf sein furchtbares Werk.

Plötzlich!

»'s Dach! 's Dach!« jubelte er und stürmte auf den Boden.

Der Pürdel sauste gegen die Schindeln, dass ganze Scharen ins Freie flogen. Der Sturm zwängte sich durch die Löcher. Der Dachstuhl ächzte.

»Pack a! Pack a!« stachelte der Schindel-

macher den Sturm ungeduldig an. Aber noch wiederstanden die schwankenden Balken. Da schmetterte der Alte noch die Bretter der Giebelwand hinaus.

Das war kein Mensch mehr, es war ein Teil der blinden Naturkraft geworden. —

Nun begann der Dachstuhl zu wippen.

»Los! — los! — schmeiss a em, verflucht! schmeiss a em!« eiferte er begeistert und rettete sich hinab. Endlich krachte es ohrenzerreissend und der Wind floh johlend mit dem Dache davon, um es dann prasselnd auf eine nahe Steinrücke zu werfen. Die Steine der nachstürzenden Feueresse fielen polternd auf den Bretterbelag des Bodens. Die Regenflut rann plätschernd die Stiege herunter und bald sickerte das Wasser durch alle Risse der Decke.

»Haha!«

Der Schindelmacher hüpfte zwischen den Trümmern umher, klatschte in die Hände und lachte glücklich.

»Arm missa se warn. Was ich gegan ha, kan auch wieder nahma. Haha!

Aber noch standen die Feldfrüchte, ein schöner Reichtum.

Pfeifend ergriff er die Sense und begab sich an die Arbeit.

Was der Regen und der Sturm nicht vernichtet hatte, mähte er nieder. Die Sense funkelte im Scheine der ferneren Blitze. Seine Haare hingen in Strähnen wirr über sein Gesicht. Die Kleider beschmutzt, in Fetzen; aus vielen Wunden blutend, die er sich an Nägeln und Holzsplittern gerissen, so arbeitete er rastlos fort.

In der Ferne irrte das Wimmern der Vertriebenen.

— — — — — — — — — — — —

Dann fiel der Regen leiser. Die Blitze hoben

ein paarmal noch ihr bleiches Haupt mit müdem Zucken. Der Himmel hellte sich auf und der Wald atmete erleichtert. Zuletzt war es ganz still wie in dem Herzen eines schlafenden Kindes und man hörte nichts als das Sausen der ruhlosen Sense.

Langsam rückte der Schindelmacher schrittweise vor.

Der Rausch war von ihm gewichen und wenn er sich aufrichtete fuhr er schwer mit der Hand über seine wulstige Stirn, um etwas Quälendes wegzuwischen.

All solche Erweiterungen und Uebertragungen des moralischen Momentes aber, wie ich sie am »Schindelmacher« und an der »Leonore Griebel« aufzeigen konnte, sie beweisen, dafs der Dichter schon auf dem Wege ist zu einer grösseren Vielheit der Leidenschaften, Verfassungen u. s. w. Und das giebt zu hoffen, dass wir noch einmal Dichtungen von ihm bekommen, die nicht, wie diese vier bis jetzt, davon ausgehen, dass alles Leben Last sei, drückende ewige Last, die nicht abzuwerfen. Dann wird das Leben bunt, wie es in Wirklichkeit ist, vor uns dastehen, ein Ringen von Farben des Aufgangs mit denen des Untergangs. Und mit der moralischen Tragik wird ihre regelmässige Begleiterscheinung, jene Stimmung der Aussichtslosigkeit, geschwunden sein. Während es vorläufig noch mit all den Menschen ist, die Stehr bringt, was dem einen von ihnen,

dem in »Meicke der Teufel«, der vergeblich »a Ende macha wollde met em Elende, met a Menschern, met em Schnapse«, ahnungsvoll zu dem Philosophem geworden: »s noatzt alls nischt, nischt, nischt!« So kann Tolstoi in Schopenhauer wurzeln.

Seine drei Novellen, und nach Massgabe des Stoffes in etwa auch der Roman, finden ihr Ende damit, dass die Träger der Handlung ein Ziel nur halb, nur in irgend einer Weise äusserlich erreichen, ohne den ersehnten inneren Gewinn davon zu tragen, dass sie sehen müssen, wie klein und all ihr Hoffen enttäuschend der Lohn im Verhältnis zum Kraftaufwand ausfällt. Und so gehen die drei Helden denn hin und enden ihr Leben durch Selbstmord; während das der Leonore Griebel überhaupt nur ein langsames Verlöschen ist — stundenkurz unterbrochen von letztem, heftigem Aufflackern. Aber als Nebengestalt bringt er einmal in »Meicke der Teufel« eine junge Tochter, die wirkt, als ob sie die Maid aus einem Volkslied wäre, oder die geliebte Sehnsucht von Thomas jungen Geiger. Den Ton möchte man öfter hören.

In den beiden neuen Büchern klingt er noch nicht wieder. Wenn Stehr da auch seinen Kreis um die Dinge in grösserem Bogen gezogen und dem Spiel des zum

Schicksal gesteigerten Zufalls als dem Gesetz allen inneren Seins einen weiteren Spielraum gewährt hat — wenn er seinen Menschen auch nicht mehr so ausschliesslich das Ende der moralischen Consequenz bereitet und sie dafür mehr zu ihrem im psychologischen Sinne fatalistischen geführt — wenn solche Erbreiterung des philosophischen Gesichtswinkels auch ihre künstlerische Folge gehabt, diese notwendige, dass das Naturalistische zum Mystischen geläutert wurde: Noch ist es die düstere Mystik, die der Verzweiflung, Entsagung, Enttäuschung — die Nicht-Helldunkle, die Nicht-Shakespearesche, die Nicht-Rembrandtische. Aber dass ausserhalb derselben das synthetisch-psychologische Moment die Führung mehr und mehr übernahm, entsprechend das wortbildnerische Vermögen noch stieg und mit beider wechselseitiger Durchdringung die Plastik zu einer so wilden Grosszügigkeit der Situationen auswuchs, wie in jener mitgeteilten Stelle aus dem »Schindelmacher«: Das bedeutete bereits einen Sieg des Germanischen über das Slavische.

Dem Psychologischen bei Stehr gebührt deshalb noch einige Betrachtung:

Den Eindruck, den es in jenen beiden frühsten Novellen machte, habe ich — ohne es ausdrücklich zu bemerken — bereits

damit festgestellt, dass ich die Erinnerung kennzeichnete, die man von Stehrs Deutsch zurückbehält. Sprachvermögen ist ja, ich möchte sagen, das Manuelle bei jeder psychologischen Arbeit, Stil der Gradmesser, mit dem festzustellen, wie tief und sicher einer in seelische Geheimnisse eingedrungen. Und die intuitive Gabe, dieser Geheimnisse selbstoffenbar zu werden, erscheint nach aussen hin gleichbedeutend mit der artistischen, sie auch aussprechen zu können; wenigstens vermag man bei jedem spezifisch psychologischen Schriftsteller fast genau zu verfolgen, wie mit Schärfung, Spitzung des Wortes und dann wieder Einrundung ins Satzgefüge der analytische Wert als Resultat, als synthetischer Wert zunimmt: mit seiner Prägung wird er gewissermassen erst hergestellt. Stehrs Schaffen nun ist so durchaus organisch, ist von einer so korrespondierenden Struktur der einzelnen Bestandteile, dass sich Psychologie und Sprachvermögen nicht nur mit ganz allgemeinen Peripherien decken — nein: dass sogar von beiden in vielem Einzelnen ganz genau dasselbe gilt, dass das eine geradezu mit der Beschreibung des anderen wiederzugeben ist — und von dem Psychologischen also, Wort für Wort wiederholend, nur mit einigen sozusagen terminologischen Modifikationen, gesagt werden kann, was von

dem Sprachlichen galt: dass es von verwirrender, erst langsam sich klärender Neuheit ist; möglich, ja! gewiss, dass es mühsam zusammengefunden wurde, aber immerhin geschah dieses Zusammenfinden zu ursprünglich, um nicht, vielleicht erst nach vielfachen Windungen, Endergebnisse von grösster Beziehungsfülle heraufzufördern.

Die Problematik des Inhaltlichen, die zum Eingange als fehlend festgestellt wurde, hätte, im zweiten Grunde und von jener anderen Seite angesehen, auf die ich dort schon hinwies, ihren Ersatz also eigentlich doch nicht im Blos-Formlichen gehabt, sondern dahinter noch: in einer Problematik des Psychologischen, des Technisch-Psychogischen sozusagen. Und wenn es bei jenen frühsten Novellen auf den ersten Blick schien, als vermöchte Stehr noch nicht so recht in die Sprache hineinzukommen, so hatte das, einen Grad tiefer genommen, diesen Grund: dass er ins Auszusprechende noch nicht so recht hineinzukommen vermochte. Allerdings nicht, was normaleErscheinungen, die typischen Stürmer- und Drangernaturen, problematisch werden lässt und ihnen den prometheischen Willen weckt: weil Stehr die Distanz der zu grossen — kosmischen etwa oder ethischen — Ferne zu seinem Stoffe hatte; sondern umgekehrt die der zu grossen — eben psycholo-

gischen — Nähe. Er übersah seinen Stoff noch nicht, so vertraut, so fertig er mit ihm in allen religiösen und kulturellen Beziehungen auch sein mochte. Und das war's, was ihn in jener Zeit, neben dem Moralischen, quälte, was ihm im, wie gesagt, zweiten, doch wesentlichsten Grunde so recht zum »Schaffensfaktor« wurde, woraus seine »Wildheit« wuchs.

In der »Leonore Griebel« und im »Schindelmacher« vor allem sind die psychologischen und damit korrespondierend auch die sprachlichen Häufungen mehr und mehr verschwunden. Jeder innere wie äussere Vorgang strebt zu seinem zugehörigen, ruhigen oder bewegten, doch immer festen Metrum ... Keiner sucht den anderen zu drängen, gerade so wie kein Wort, kein Satz den anderen drängt . . . Nichts will unverhältnismässig hinauswachsen, nichts zurückstehen . . . Alles sehnt sich nach glatter, ebener Einfügung — sucht sich selbst Symbol zu sein.

Und dadurch unterscheidet sich Stehr von den psychischen Naturalisten, auf deren Linie er ja so seltsamerweise auch liegt; aber auf der er eine Station bedeutet, die allmähliche Umkehr vom Präparat zum Typus.

Ich meine das so: Rein stofflich, ihrem Problem nach, könnten die drei Novellen sehr gut bei Hansson, etwa in den »Parias«

stehen; und die »Leonore Griebel« in den »Alltagsfrauen«.

Aber Stehr giebt mehr als das Zwingende des »Falles«. Er giebt das Zwingende des dahinterstehenden Schicksals. Er untersucht die Gegensätze im Innenleben nicht auf das hin, was sie scheidet, wodurch sie eben Gegensätze sind — sondern auf das, was sie einander nahe bringt. Oder vielmehr: eigentlich »untersucht« Stehr überhaupt nicht. Er schildert Untersuchtes. Er will nicht klar, begrifflich machen, warum ein Mensch in irgend einer Weise handelt, sondern er stellt einfach den lebendig gewordenen Zwang dar, aus dem heraus er in einer Weise handeln muss. Stehr geht von Grund einer Handlung aus, und will nicht zu ihm gelangen. Seine Menschen haben Fleisch und Blut, haben bestimmte Gesten, Lebensgewohnheiten, Ziele, sind jeder für sich wieder ein unterschiedlicher Charakter: Und wenn sie, die er vorführt, mit dem »Stil« unserer Kultur natürlich nichts gemeinsam haben — so kennen wir sie doch alle, sind sie alle ein Stück von uns. Denn ihre psychische wie physische Muskulatur ist die ewig menschliche. Und die Scholle, auf der sie sitzen, dehnt sich zur ewigen Erde: Plötzlich erkennt man, dass es die Erde der Menschheit ist.

Das macht: weil diese seine Psychologie nicht blosses »Verfahren« ist. Sondern Weltanschauung. Und seine Kunst dem entsprechend — dies wäre die letzte zusammenfassendste Formel, auf die sie zu bringen — nicht mehr rein analytischer, sondern symbolischer Psychologismus. Wenigstens ist das ihre Entwicklung: wie sie sich mit dem »Schindelmacher« und der »Leonore Griebel« vollzog.

Und nach diesen beiden Büchern, die seine Entwickelungsfähigkeit glänzend auswiesen, ist denn auch schon zu sagen, wie es im Falle Stehr zum mindestens kein schlechtes Zeichen gewesen sein kann, dass er nicht sein erstes übliches Klärungsbuch schrieb und dass er — vorausgesetzt eben, das moralische Moment drängt sich nicht doch noch einmal zu missliebiger Herrschaft vor — auch so schon, im Sinne Meuniers etwa, zu seinem Prometheischen kommen wird.



Druck von Gottfr. Pätz in Naumburg a. S.

ARTHUR MOELLER-BRUCK

DIE MODERNE LITERATUR

IN GRUPPEN- UND EINZEL-
DARSTELLUNGEN

BAND VIII

BEI DEN FORMEN

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG
1901

Unter dem Gesamttitel:

Die moderne Literatur in Gruppen- und Einzeldarstellungen

von

Arthur Moeller-Bruck

erscheinen 1899/1901 zwölf Bändchen, und zwar in zwangloser Folge.

Preis eines jeden Bändchens M. —0.50.
„ des ganzen Cyclus bei Einzelbezug M. 6.—.
„ bei Subscription auf den ganzen Cyclus M. 5.—.

Jedes Bändchen ist einzeln käuflich.

☛ Jede Buchhandlung liefert die einzelnen Bändchen und nimmt Subscriptionen auf den ganzen Cyclus entgegen. ☚

Es erschienen bisher

Band I **Tschandala Nietzsche.**
„ II **„Neutöner".**
„ III **Die Auferstehung des Lebens.**
„ IV **Die deutsche Nuance.**
„ V **Mysterien.**
„ VI **Richard Dehmel.**
„ VII **Unser Aller Heimat.**
„ VIII **Bei den Formen.**

Fortsetzung auf Seite 3 des Umschlages.

BEI DEN FORMEN

ARTHUR MOELLER-BRUCK

DIE MODERNE LITERATUR

IN GRUPPEN-
UND
EINZELDARSTELLUNGEN

BAND VIII

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

ARTHUR MOELLER-BRUCK

BEI DEN FORMEN



1901
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

Das statische Moment.

Zu einer jeden Zeit, deren Kulturkraft sich in irgend einer Beziehung bereits wieder ausgegeben hat, pflegen Dichter aufzukommen, die in weitem Bogen um die nicht weiter mögliche inhaltliche Erschöpfung der fraglichen Beziehung herum und nur noch der sprachlichen nachgehen. Dichter, die dann einen Selbstzweck daraus machen, all ihre Kunstkraft in formale Bahnen zu werfen und, auf ihnen vorschreitend, zur gewähltesten Regelung und zum saubersten Putz des Ausdrucks zu gelangen.

Unsere Zeit hat sich in der naturalistischen Beziehung ausgegeben.

Warum das so schnell geschehen konnte, wird klar, wenn man sich vergegenwärtigt, dass die Kulturkraft, die ihr in eben dieser Beziehung entsprach, nur eine minimale, passive war; dass der Naturalismus keine

Basis in einer bedeutenden Weltanschauung hatte und so des starken stofflichen Fundamentierungsvermögens entbehrte. Die ganze Kunstbethätigung, die wir eine, wenigstens in der Absicht, rein naturalistische nennen können — man entsinne sich von früher her, dass die von ihrem Verfechter Holz verlangte Konsequenz »konsequent« überhaupt nicht ziehbar gewesen wäre —, Holz-Schlafs erste Versuche in Novelle und Drama, der »Meister Oelze« minus seines fatalistischen Gehaltes, Hauptmanns frühste Milieutragödien und Komödien und zuletzt noch Holzens »Socialaristokraten« minus ihres halb unbeabsichtigten Karikatureffektes: diese ganze Kunstbethätigung kinematographischen Stils war gegründet auf der mikrokosmischen Vorstellung, dass jedes Atom auf der Erde von gleichem Ursprung und damit von an sich gleichem Werte sei; und weiterhin auf dem aesthetischen Schluss, dass jede Zusammensetzung von Atomen, auch die kleinste, diese gerade so gut wie die ragendste, ein Sinnbild des Seins, der unermesslichen Identität von Anbeginn verkörpere und deshalb als Objekt der Kunst zugänglich und ihrer würdig sein müsse. Philosophisch bedeutete also der Naturalismus eine Nivellierung aller durch die Entwicklungen hin heraufgeförderten Werte und Wertverhältnisse. Und im be-

sonderen kunsttheoretisch eine Negierung der alten Doktrin, nach der ein Dichter unterscheiden solle zwischen schönen etwa, guten, seltenen u. s. w. und anderseits hässlichen, bösen, alltäglichen u. s. w. Phänomen, weil sein ausschliessliches Ziel in der Darstellung und Verherrlichung der ersteren Kategorie liege — als einer kunstwertlich übergeordneten.

In Wirklichkeit haben erdfeste und darum selbstsichere Dichter sich nie um diese noch um irgend eine andere Doktrin gekümmert. Und die Aesthetiker, die sie aufstellten, ein Schiller, der sich um ihre Formulierung und Anwendung mühte, dann Hebbel, Otto Ludwig — sie gaben ihr einen weiten und unpedantischen Sinn, mit dem auch, bei gutem Willen wenigstens, die willkürlichste und gewagteste Bewertung, die die Phänomene von ausschweifenden Dichtern wohl erfuhren, immer noch deckbar war. Nur in der ausschliesslichen Epigonensphäre, da war Kunst wie Kritik in die dogmatische Gewalt von Dilettanten gekommen, die mit Scheinwerten in einer so hohlen Weise operierten, dass es hochnötig wurde, einmal wieder Wesen und ewig achtunggebietende Bedeutung der seienden Werte zu lehren, aufzuzeigen, wie unveränderlich eingeboren die Macht der Thatsächlichkeit auch im

winzigsten Partikelchen Schöpfung herrscht und sich im Schicksal eines hungernden Proletariers oder durchschnittlichen Spiessbürgers nicht geringer offenbart, als in dem eines Heroen.

Diese Aufgabe übernahm praktisch vorwiegend Hauptmann. Und theoretisch Holz. Dass bei und infolge ihrer Lösung auch positive Worte — ich nenne nur die Wiedererweckung, teilweise Neuschaffung einer natürlichen Sprache des Lebens, die Aufstellung gar manchen Menschentyps von dauernder Sichtbarkeit, die Prägung aesthetischer Definitionen mit Nebenbeziehungen von Ewigkeitswert — mitunterliefen, das ist sicherlich dankenswert, aber durchaus eine Sache für sich, die das eigentliche Verdienst des Naturalismus, der in seinem Centrum eine Proaktion mit negativen Zwecken bedeutet, nicht trifft. Der Naturalismus ist ein Uebergang: er hatte altes Erdreich umzuwühlen, von totem Gerümpel zu säubern und so frisches Land zu schaffen. Das dies seine vornehmste Sendung war, wird immer deutlicher werden, je höher die Werke in den Himmel ragen, die über ihn hinaus, aber auf dem von ihm geebneten, eben »nivellierten« Boden Nachkommende aufführen. Und insofern der sich so bildende neue Stil nicht gut mehr unnatürlicher Art sein kann, wird man sagen dürfen, dass ihn der

Naturalismus möglich gemacht oder geradezu eingeleitet habe. Er selbst aber ist als solcher schon heute lebensunfähig.

Vor allen anderen Dichtern, in denen das Gefühl für die Realität der Dinge so urstark schwang, dass sie es gar nicht erst in die Naturalität zu vertiefen brauchten, sind seine Vertreter selbst in ihren letzten Entwicklungen symptomatisch: Ein Schlaf hat jene mikrokosmische Vorstellung, dass jedes Atom auf der Erde von gleichem Ursprung und damit von an sich gleichem Werte sei, zu einer im makrokosmischen Sinne monistischen Weltanschauung geweitet und ihr seine tönenden Sänge dargebracht. Ein Hauptmann wurde von den unabweisbaren Strukturforderungen des Dramas dahingeführt, ein szenisches Bild weniger auf seine Flächen- als auf seine Umrisswirkung anzusehen; das hatte dann die Folge, dass sein Naturalismus allmählich in einen hellen Linearstil mündete, der von der schärfsten Pointierung der Wirklichkeitswerte und deren schnurgeradesten Verbindung lebte. Und ein Arno Holz arbeitete sich zu einer Lyrik durch, die durchaus impressionistisch war — die, wenn der Naturalismus, wie ich ihn einmal definierte, ein Additionsverfahren darstellte, nunmehr ein Subtraktionsverfahren ist: und zwar ein Subtraktionsverfahren unwesentlicher Werte von wesentlichen und

eine Gruppierung der noch bestehenbleibenden letzteren zu Gunsten der Wiedergabe eines Eindrucks. Damit war dann das naturalistische Prinzip der an sich gleichen Werte durchbrochen. Ich habe, als ich bei der Betrachtung der eigentlichen Werke des Naturalismus stand, ausgesprochen, dass auch in ihnen sich dieses Prinzip immer selbst durchbrach, sich durchbrechen musste; und dass sie in Wirklichkeit, ihrem innersten Wesen nach, bereits ungewollte Werke eines Impressionismus waren. Jetzt, mit dieser Holzschen Lyrik, ist das antinaturalistischePrinzip einer vorgefassten Phänomenbewertung, einer Unterscheidung zwischen wesentlichen und unwesentlichen Werten zum ersten Male, wenigstens aus naturalistischem Lager heraus zum ersten Male, bewusstes Dokument geworden. Dieser Umstand und, wie man sehen wird, einige andere — noch zuletzt der, dass in etwa auch lyrische Werte dabei gowonnen wurden — erzwingen, dass ich mich mit ihr eingehender zu beschäftigen habe.

Die kritische Arbeit zerfällt, wie stets, wenn es sich um eine literarische Aeusserung von Holz handelt, in zwei Teile: In die Betrachtung seiner voraufgesandten Theorie und in die Beurteilung der dann durch ihre Umsetzung in schöpferische Praxis entstehenden Dichtungen. Dass einzelne Proben der jetz-

teren bereits vor Niederschrift und Veröffentlichung der besagten Theorie vorhanden waren, mag um der historischen Richtigkeit willen bemerkt werden. Psychologisch und aesthetisch kommt dieses Faktum in keinen Betracht, da es gewiss ist, dass ein Holz nicht an die Ausführung einer dichterischen Absicht ging, bevor er sich gehirnlich nicht über alle kunsttheoretischen Voraussetzungen und Folgen derselben vollständig klar war.

Niedergelegt hat Holz diese Theorie in seiner kritischen Schrift »Revolution der Lyrik.« Mein wesentliches Material sei des Autors »Selbstanzeige« in der »Zukunft« vom 30. April 1898 und in einiger Beziehung auch die Erläuterungen und Andersformulierungen, die die darin aufgestellten Behauptungen gelegentlich der Kontroverse mit ihrem Kritiker Karl von Levetzow — »die Zeit« vom 28. Januar, 4. März und 18. März 1899 — erfuhren.

Revolution . . . die etwas starke Titulatur zeigt an, dass Holz ein Prinzip gefunden haben will, in dem nicht nur das Gesetz beschlossen liegt, nach dem sich seine persönliche lyrische Produktion vollzieht; nein, ein Prinzip, von dem er behaupten zu dürfen glaubt, »dass es bereits morgen das der ganzen Welt sein wird.«

Mir scheint, dass man diesen Glauben

auf seine Berechtigung prüfen muss, wenn man entscheiden will, was an Holzens Theorie überhaupt positiv und was negativ ist, was mit seiner Persönlichkeit und ihrem Werk steht und fällt und was Dauerwert haben kann.

Holz setzt ein: »Der grosse Weg zur Natur zurück, den seit der Renaissance die Kunst nicht mehr gegangen und den nach den allerdings noch nicht überall und völlig überwundenen Eklektizismen einer Jahrhunderte langen Epigonenzeit, endlich breit wiedergefunden zu haben, einer der denkwürdigsten Glückszufälle unseres Zeitalters bleiben wird, den in der Literatur, eine Generation vor uns, zuerst den Roman betrat und dann, erst in unseren Tagen, endlich auch das Drama, — dieser Weg ist von der Lyrik noch nicht beschritten worden.«

Der Satz ist klar. Etwas zu langatmig für seine sich drängende Inhaltsfülle. Aber man weiss auf jeden Fall, was Holz meint. Nun — dass man ihn, den schärfsten Definirer vielleicht, den wir heute haben, einmal sachlich falsch verstehen, schief auffassen könne, ist wohl ziemlich ausgeschlossen; nur ein einziges Mal ist ihm das, von sonst berufener Seite wenigstens, passiert — wie man noch sehen wird! Aber was man persönlich nach dem Satze nicht weiss, ist, wie er den Passus, in dem er

behauptet, »die Kunst sei seit der Renaissance den grossen Weg zur Natur zurück nicht mehr gegangen«, Goethe gegenüber etwa und der halben deutschen Klassik aufrecht erhalten will. Teilt er die Ansicht, man hört sie wohl ja einmal, nach der diese Klassik in der grossen historischen Perspektive noch mit zur Renaissance gehören, als ihr letzter Ausläufer rangieren wird? Das wäre für sein Distanzierungsvermögen, für seine synthetische Fähigkeit, die Art zu taxieren, in der sich Literatur entwickelt, zum mindesten bedenklich — heute, wo es aus kulturellen Zeichen immer spürbarer wird, dass diese sogenannte Klassik noch nicht einmal eine Periode für sich darstellt, sondern ganz unmittelbar zur neuen Kunst zählt, ihre Vorläuferin, ihre Frührenaissance ist. Oder sieht Holz in Goethe und dieser Klassik »den breiten Weg zur Natur zurück« nicht? Das wäre noch bedenklicher und man hätte die Berechtigung, ihm jedes eindringlichere Gefühl für organisch gewachsene Kunst abzusprechen. Wie dem nun sein möge — da an dem sachlichen Gewicht des ganzen Satzes nichts geändert wird, wenn man annimmt, Holz sei über Goethe und die halbe Klassik einfach hinweggehupft, oder wenn man die »Eklektizismen einer Jahrhunderte langen Epigonenzeit« lediglich im

Sinne des vergangenen Saeculums auffasst, kann man getrost über diese, wie gesagt, bloss persönlichen Zweifel hinweggehen.

Was man aber Holz an seinem Satze sachlich direkt bestreiten muss, ist, dass dieser »breite Weg zur Natur zurück in unseren Tagen von der Lyrik noch nicht beschritten worden« sei. Ich möchte fragen: welcher Weg ist es denn, den in unseren Tagen der letzte Nietzsche und der letzte Liliencron, den Conradi und dann am wuchtigsten Dehmel beschritt? Und das nicht nur im Gegensatze zu den »Eklektikern«, die der Vers Goethes und der anderen Klassiker gefunden, nein, auch rein von sich selbst aus!

Ich habe bei früherer Gelegenheit, als ich auf Holzens Schrift schon hinwies, angedeutet, dass sie ‚in manchen ihrer Ausführungen geradezu grundlegend für das aesthetische Specialthema von der neuen impressionistischen Metrik' sei. Doch bevor die Frage, inwiefern moderne Lyriker unabhängig von Holz »den breiten Weg zur Natur zurück« fanden, mit ihren Resultaten aber dabei in einem gewissen korrespondierenden Verhältnis zu seiner Auffassung der ‚neuen impressionistischen Metrik' stehen, überhaupt beantwortbar wird, muss erst einmal dargethan werden, welcher Art diese seine Auf-

fassung ist, worauf sie fusst und wohin sie zielt.

Geben wir also vorerst einmal ruhig zu, dass nur Roman und Drama, nicht aber die Lyrik seither von den bewussten Eklektizismen frei geworden sind. Und hören dann weiter:

Nach zwei Abschweifungen, von denen die eine wahrlich mit Recht behauptet, dass es ein naiver Irrtum der weiland jungen Generation der »modernen Dichtercharaktere« gewesen, wenn sie glaubte, die Lyrik »revolutioniert« zu haben . . . mit Recht: nämlich insofern man an deren gesamte Produktion, Holzens eigenes »Buch der Zeit« an der Spitze, aber nur ja nicht an Conradis »Lieder eines Sünders« denkt — nach dieser und einer anderen psychologisch und aesthetisch zutreffenden Abschweifung zu einem wirklichen Revolutionierer des Metrums, zu Walt Whitman, fährt Holz fort:

»Da das Ziel einer Kunst stets das gleiche bleibt, nämlich die möglichst intensive Erfassung desjenigen Komplexes, der ihr durch die ihr eigentümlichen Mittel überhaupt offen steht, messen ihre einzelnen Etappen sich naturgemäss lediglich nach ihren verschiedenen Methoden, um dieses Ziel zu erreichen. Man revolutioniert eine Kunst also nur, indem man ihre Mittel revolutioniert. Oder viel-

mehr, da ja auch diese Mittel stets die gleichen bleiben, indem man ganz bescheiden nur deren Handhabung revolutioniert.«

Es ist ganz dasselbe, wie: die geschichtliche Entwicklung der Kunst ist die Entwicklung ihrer Form, ihrer Technik — die Entwicklung des dichterischen Schaffens die Entwicklung der Handhabung der Sprache. Nämlich hinterher und auch dann nur nach aussen hin! In meinem Versuch einer positiven Korrektur der Holzschen »Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze« habe ich darauf hingewiesen, wie diese Selbstverständlichkeitsthese ihre zweite Seite hat, wie neben der äusseren formlichen Beziehung auch noch eine innere inhaltliche steht, wie die erstere von der letzteren abhängt, weil diese letztere — oder, wenn man will, die fortwährende Evolution jenes »Komplexes«, von dem Holz spricht — das Einzige in der Kunst ist, was von sich selbst aus, als Faktor und infolge eben jener Evolution, einer autonomen Variation unterworfen ist, was an Gehalt gewinnen oder verlieren, was ein anderes Aussehen, anderes Tempo, andere Richtungslinie bekommen kann: Das Primäre, aus sich heraus Gebärende, in beständiger Bewegung Befindliche, das, was eine neue »Erfassung«, eine »Revolution« der Erfassungsarten überhaupt erst fordert, veranlasst, möglich macht: Das mys-

tische Element, die wandernde Seele, zu der eine Ästhetik vor allem vordringen muss, wenn sie dem jeweiligen Gesetz auf die Spur kommen will, in dessen zwingendem Bann eine einzelne neue Persönlichkeit, wie ein ganzer neuer Stil in dem Augenblicke steht, wo diese Persönlichkeit, dieser Stil in die kulturelle Erscheinung tritt und Beziehung nimmt zu a l l e n, und darunter dann natürlich auch zu den f o r m a l e n Vergangenheits- und Zukunftsmomenten der betreffenden Zeit.

Diese kurze Erinnerung an früher schon eingehend Ausgeführtes mag genügen. Ich musste sie heraufholen, weil ich nach Massgabe meiner allgemeinen ästhetischen Ansichten die vorher angeführten Sätze nicht so schlankweg gelten lassen konnte; und dann, weil ihre Umbeziehung gerade d a s Element traf, welches späterhin meine Argumente gegen Holzens Schlussfolgerungen und deren Umsetzung in eine unpersönliche Produktion im wesentlichsten Punkte stützen könnte.

. Sehen wir weiter: Holz vermutet alsdann, dass der Ideengang, der besagten Sätzen zu Grunde liegt, »heute vielleicht Manchem bereits selbstverständlich erscheinen« möge. Ich vermute das auch und benutze die Gelegenheit, um rückhaltlos zuzugeben, dass es unzweifelhaft Holzens Verdienst ist, diesen Ideengang, wenn auch in seiner Einseitigkeit,

als erster zum Prinzip erhoben zu haben. Dass vor ihm andere, Nietsche zum Beispiel, wenn er forderte, dass die Kunst nur unter der Optik des Lebens zu sehen sei, das künstlerische Wollen in einer Weise betrachteten, die Holzens Behandlung des künstlerischen Könnens genau entsprach, ihm artlich ebenbürtig war: das thut solchem Verdienst keinen Abbruch. Denn die agitatorisch sugestive Definition kam in der formalen Beziehung jedenfalls erst von Holz und ist so, literarhistorisch, sein ausschliessliches Eigentum.

Und nun wendet er diesen Ideengang auf die Entwicklung der Lyrik an und führt aus: »Die Verse selbst der Allerjüngsten bei uns unterscheiden sich in ihrer Struktur in nichts von den Versen, wie sie vor hundert Jahren schon Goethe gekonnt und wie diese sich ja auch wieder nicht von den Versen unterschieden hatten, wie sie bereits das Mittelalter skandirte, oder, wenn man noch weiter will, die Antike. Man kann in die Lyrik zurücktauchen, so tief man will: man wird, rein formal, so unzählige Abänderungen es durch alle Völker und Zeiten auch erfahren, stets auf das selbe letzte Grundprinzip stossen.«

Meiner Überzeugung nach wird man auch in aller Zukunft auf dieses »selbe letzte

Grundprinzip« stossen, wird sich der letzte Vers, den der letzte Mensch einst schreibt, »in seiner Struktur« auch nicht im Geringsten von dem ersten unterscheiden. Das Füllsel, das Fleisch und seine Farbe und Blühkraft mag und muss verschieden sein — so verschieden, wie das Blatt einer urweltlichen Farre von dem eines raffiniert gezogenen Treibhausgewächses ist und die doch beide unter denselben pflanzlichen Bedingungen entstanden.

Holz läugnet die ewig gleiche Struktur und wirft in die Welt: dass heute der Zeitpunkt gekommen, von dem ab ein unerhörtes und dabei doch äusserst einfaches Novum von diesem alten ein neues »letztes Grundprinzip« abtrenne.

Man wird sehen, dass es zur Entscheidung der strittigen Frage darauf ankommt, mit Genauigkeit festzulegen, was allein eine Versstruktur genannt werden kann.

Ich will die Formulierungen beider Prinzipien zunächst einmal nebeneinander stellen:

Es wäre das alte: »ein Streben nach einer gewissen Musik durch Worte als Selbstzweck. Oder noch besser: nach

Und das neue Prinzip würde eine Lyrik veranlassen, die »auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet und

einem Rhythmus, der nicht nur durch Das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt, sondern den daneben auch noch seine Existenz rein als solche freut.« In diesem Streben treffe sich »rein formal alle bisherige Lyrik.« Aus ihm hätten sich nach und nach alle ihre Formen geboren.« Und »keine dieser Formen hätte den Worten — den Mitteln dieser Kunst! — ihren natürlichen Wert gelassen.«

die rein formal, lediglich durch einen Rythmus getragen wird, der nur durch Das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt.« Eine solche Lyrik würde den Worten — den Mitteln dieser Kunst! — ihren natürlichen Wert also lassen.

Prüfen wir darnach rhythmische Möglichkeit überhaupt!

Es leben in der Erscheinungswelt, ihrer Entstehung und damit natürlich auch ihrem Wesen nach verschieden, zwei Rhythmen.

Einer, der, für unser Begreifen wenigstens, willkürlich ist, unbewusst und unmittelbar aus erster Hand — der nur durch sich, eben »nur durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt«. Und das

ist der Naturrhythmus, kann gar kein anderer sein.

Und ein zweiter, der bewusst ist, mittelbar und aus zweiter Hand — der nur durch seinen Zweck lebt: nach Massgabe alles dessen, was durch ihn zum Ausdruck ringt, auf den Naturrhythmus einzuwirken; und zwar so, dass auch diejenigen Werte die die Natur — und damit der Naturrhyhtmus — aufweist, die sie aber von sich aus nicht ausdrücken kann, obwohl sie als solche in ihr beschlossen liegen, sichtbar werden, hörbar, spürbar. Und das ist der Kunstrhythmus.

Den Naturrhythmus als solchen in die Kunst überleiten, geht nicht an, wennschon das vielleicht das letzte Ideal wäre. Aber ein Vater kann nun einmal nicht sein eigener Sohn sein. Und wiederzugeben ist immer nur: in der Malerei sein Spiegelbild, in der Musik sein klangliches, in der Dichtung sein Gefühlsecho: der durch den schöpferischen, wem das besser passt, den reproduzirenden Menschen mittelst der Farbe, des Tones, des Empfindungen übermittelnden Wortes gebändigte Rhythmus. Wir nennen ihn den metrisch gebändigten Rhythmus, oder schlechtweg das Metrum selbst.

Dieses allein, und nicht den Naturrhythmus, kann Holz vernünftigerweise im Sinne gehabt

haben. Hatte er auch. Freilich drückte er sich nicht erschöpfend aus. Vielleicht unter der Voraussetzung, dass jeder berufene Leser seines Satzes diesen stillschweigend in der angegebenen Weise erweitern würde. Vielleicht war ihm aber auch der fundamentale Unterschied zwischen beiden Rhythmen nicht ganz kunstbewusst. Auf jeden Fall haben wir hier die erwähnte Ausnahme, dass er einmal von berufener Seite sachlich falsch verstanden, schief aufgefasst wurde: in jener Kontroverse mit Karl von Levetzow, in deren Verlauf — basierend auf der Vorraussetzung, dass Holz den Naturrhythmus fordere — der Letztere als Definirer Recht behielt. Während Holz Recht behalten haben würde, wenn er seinen Begriff »Rhythmus« im metrischen Sinne erläutert hätte. So aber verstärkte er seine Unterlassungssünde noch, indem er dem Kunstrhythmus ein Epitheton gab — »unmittelbar« —, dass nun und niemals diesem, stets nur dem Naturrhythmus zukommen kann.

Man braucht ja nicht gleich an ein Pentametrum oder Hexametrum zu denken, oder sonst ein stabiles Mass, das heute Schema geworden und aufgebraucht ist. Es kann ja auch ein Monometrum, ein zum Polymetrum erweitertes sein, welches über eine derartig ausgedehnte Bewegungsfreiheit verfügt, dass

es stets Versfüsse von einer Anzahl und schmiegsamen Art haben kann, wie in einem Naturrhythmus nur immer zum Ausdruck ringen oder bringbar sein mögen, — so dass also die Worte ihren natürlichen Wert behalten, oder nein: erhalten können. Nur muss man sich darüber Rechenschaft gegeben haben, dass zwischen diesem mehr selbstherrlichen und dem verhängten wohl ein Wertunterschied, aber niemals ein Zweck unterschied besteht.

Der Zweck, der gemeinsame, ist immer: den Naturrhythmus zum Kunstrhythmus zu binden. Und nur im Sinne dieses Zweckes kann man doch wohl von der »Struktur« eines Verses reden, da alle anderen Faktoren zum lyrischen Effekt, die — wie Reim, Strophe, Parallelismus, Alliteration, Assonanz, um auch die von Holz hergezählten zu nennen — im Laufe der Entwicklung metrischer Kunst in Aktion traten, nur Mittel zur Verstärkung und äusseren Abschliessung der Bindung sind, nicht aber zu dieser selbst. Dies sei berichtigt, weil die Gefahr besteht, dass die Verschiebung ästhetischer Werte, die die Kunstbetrachtung durch Holz erfährt, eine Verwirrung der Grundbegriffe veranlassen könnte. Nicht aber um sein eventuelles Verdienst als Förderer der Entwicklung um eine Stufe hinabzudrücken.

Wird der besagte Zweck nun nicht durch mehr oder weniger strikte Innehaltung eines vorgeschriebenen Versschemas, sondern auf polymetrischem Wege erreicht, wie Holz will und wie es nach seinem zuversichtlichen Glauben in der künftigen Lyrik ausschliesslich geschehen soll, so lebt dann der polymetrisch gebundene Rhythmus allerdings »nur durch das, was durch ihn zum Ausdruck ringt« — an Bewertungen der Natur und ihres Rhythmus durch den Künstler nämlich! Aber daneben kann er sich ruhig »auch noch seiner Existenz als solcher freuen« — insoforn und weil jetzt, im Gegensatze zu der Existenz des Naturrhythmus, diese »seine Existenz als solche«, eben als Kunstrhythmus, und andererseits alles, »was durch ihn zum Ausdruck ringt«, an Bewertungen nämlich, miteinander identisch sind.

Entsprechend verhält es sich mit dem »Streben nach Musik durch Worte als Selbstzweck«. Als solches wird es zwar ausgeschaltet, an seine Stelle aber ein Streben mit ganz dem gleichen Resultat: eines nach Worten als Selbstzweck mit ihnen eingeborenen musikalischen Effekt getreten sein.

Vorausgesetzt natürlich, dass der betreffende Dichter, in dem ein derartiges Streben Schöpferwille geworden ist, auch die Fähigkeit besitzt, Worte als Selbstzweck so

zu Wortverbindungen zu komponieren, dass das, was an Naturbewertungen zum Ausdruck kommen soll, Klang und Bewegungsrhythmus hat — jene Musik, die die Dinge von sich aus nicht ausdrücken können, obwohl sie ihnen als solche innewohnt.

Möglich, rein formal möglich ist das ja durchaus. Gar viele ältere Dichter haben, wenn ein Inhalt einmal besondere Ausdehnungsfreiheit verlangte — was zwar meist nur über Stellen weg geschah — diese Möglichkeit bestätigt. Weshalb denn auch, wenn Holzens Glaube, in ihr liege die einzige, beschlossen, sich in Zukunft noch dichterisch, speziell lyrisch zu äussern, kein Irren ist, sein Auftreten allerdings einen starken Einschnitt in die Entwicklung der Lyrik bedeuten, von ihm her eine Aus- und Weiterbildung des freien Rhythmus datieren wird, die den Augenblick dieses Auftretens gleichbedeutend mit dem etwa macht, da das bewegliche Metrum das feste, der Reim den Stabreim oder sonst ein Formprinzip ein anderes, allmählich antiquiertes ablöste. Ein neues »letztes Grundprinzip«, eine neue, weltgeschichtlich zweite Literaturepoche veranlassend, aber würde damit keineswegs in die Erscheinung getreten sein. Wie dargethan, da ja der Rhytmus nach wie vor bleibe, was er war, als man ihn noch in die

Fesseln von Reim, Strophe u. s. w. schlug: mittelbar und aus zweiter Hand; von dieser zweiten Hand sogar eigentlich noch fester gehalten, als der alte, weil dem in etwa gestattet war, die Thatsächlichkeitsbasis zu verlassen und — nach Holz als »falsches Pathos« — ins nur Phonetisch-Mögliche auszuschweifen.

In seiner stärksten Aeusserungsdenkbarkeit könnte ein solches Metrum, das nur durch sich durch das zentrale Schwergewicht seines Gehaltes lebt, also statisch ist, sogar einen Persönlichkeitsstil veranlassen, wie wir ihn in der Bibel u. s. w. haben und neuerdings als Versuch bei Walt Whitman und dann, schon zum vollausklingenden Dithyrambus gesteigert, bei Nietzsche, Przybyszewski, Schlaf. Freilich verlässt er da das Gebiet der eigentlichen Lyrik und springt auf das der prophetischen Epik über, die die Sprache einer nach extatischen Vorstellungswerten skandierten Prosa spricht. In der Sache macht das jedoch keinen Unterschied aus. Denn Holz hat schon gefolgert, dass sein neues Prinzip nicht nur das der Lyrik, sondern auch das der Epik und des Dramas wäre; abgesehen davon, dass er selbst anheimstellte, in seinen Versen — artlich Muster der nach diesem Prinzip zu komponierenden Gedichte — nur abgeteilte

Prosa zu sehen, man also auch den umgekehrten Schluss ziehen kann und sagen, dass Prosa, natürlich nur gute, unter schöpferischem Zwang entstandene Prosa, unabgeteilte Verse vorstelle.

Das Beispiel der Nietzsche, Przybzszewski, Schlaf zeigt schon, dass Holzens Theorie in ihrer weitesten Beziehung eine machtvolle Resonanz im modernen Kunstwollen haben muss. Die Frage ist nun, ob sie auch wörtlich genommen über eine Wahrheit und Wahrscheinlichkeit aussagt? oder ob ihr Sinn ein mehr symbolischer ist, das ganz allgemeine Wesen des neuen lyrischen Ausdrucks im Gegensatze zu dem des alten epigonalen bezeichnend? Da aber werden nicht die abstrakten Voraussetzungen dieser Theorie, sondern ihre Folgerungen getroffen. Diese Konsequenzen: dass fürder das Polymetrum thatsächlich als einziges Bindemittel in Betracht kommen und es nur noch eine Lyrik geben könne, die wie Holz sich ausdrückt, »von jedem überlieferten Kunstmittel absieht, nicht, weil es überliefert ist, sondern weil sämmtliche Werte dieser Gruppe längst aufgehört haben, Entwicklungswerte zu sein« — dass also das Metrum nicht mehr durch Reim und Strophe, wie das zuletzt geschah, verstärkt, hervorgehoben werden dürfte.

Für Holz ist das letztere Moment, in

dem ich nur eine Folgerung von abstraktem auf konkretes Gebiet sehen kann, notwendigerweise ebenfalls Voraussetzung. Es wird auch rein objektiv keine Voraussetzung mehr sein, wenn sich erwiesen hat, dass es vorläufig der konkreten Begründung entbehrt.

Reim und Strophe . . . Unser Ohr soll so fein geworden sein, dass wir sie nicht mehr zu ertragen vermögen!

Sein Fundamentalsatz, unanfechtbar eindringlich, ist da dieser: »Ebensowenig, wie die Bedingungen stets die selben bleiben unter denen Kunstwerke geschaffen werden, genau so ändern sich auch fortwährend die Bedingungen, unter denen Kunstwerke genossen werden«. Aber es mag erlaubt sein, ihn ein wenig zu erweitern: Dahin, dass ein also neu bedingter Kunstgenuss auf zweierlei Weise vermittelt werden kann: erstens natürlich durch die Anwendung noch nie dagewesener neuer Kunstmittel, zweitens aber auch durch die noch nie dagewesene neue Handhabung alter. Erst wenn die letztere versagt, wird die erstere notwendig.

Nun sind wir meines Dafürhaltens heute durchaus noch nicht bei dem Definitivstadium angelangt, stehen im Gegenteil mitten in einer Hochperiode der ‚noch nie dagewesenen neuen Handhabung alter Kunstmittel‘ — speziell des Reims und der Strophe.

Doch wäre es ästhetische Ungebühr, wenn ich Holz einfach dadurch widerlegen wollte, dass ich Zeitgenossen gegen ihn anführte, ohne daneben auch auf seine sachlichen Gründe einzugehen. Soweit er ‚sachlich‘ bleibt wenigstens; denn Holz, der es wie keiner heute liebt, die klare kalte Beweisführung durch Aggressiven und Invektiven zu durchbrechen, fordert überaus oft dazu heraus, einer Einschränkung der ‚Sachlichkeit‘ im persönlichen Sinne stattzugeben.

Gleich der Satz, mit dem er seine Ausführungen einleitet, ist schon eine persönliche Behauptung: »Der Erste, der — vor Jahrhunderten! — auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust war ein Genie, der Tausendste, vorausgesetzt, dass ihn diese Folge nicht bereits genirte, ein Kretin.« Und man muss ihn beantworten mit der Frage nach der Kretinhaftigkeit gewisser neuester Lyriker. Mombert zum Beispiel, in dem das formale »Geniren« so mangelhaft ausgebildet ist, dass er in seiner letzten Periode gerade die aller abgegriffensten Reimworte, aber in einer so diktatorisch neuen Weise anwendet, wie man sie noch niemals vernommen. Und Dauthendey, der neuerdings und mit grosser Kunst Innenreime bringt, die, weil sie nicht auf den Ausklang der Zeilen verpflichtet sind, dem Verstempo die

grösstmöglichste Freiheit und Selbstbestimmung lassen. Ich denke, beide Dichter — die noch dazu im Beginn ihres Schaffens Holzens Forderung, sie war als solche noch nicht gestellt, schon genau, mit Einschluss aller Konsequenzen, erfüllten — sie sind wertlich so durchaus neu, sind »Erste«, dass es schon Blindheit wäre, ihnen einen Vorwurf daraus zu bereiten, dass sie neuerdings artlich vielleicht im Bruchteil von einer unter der Fülle von allen Beziehungen alt und »Tausendste« sind. Und gar Kretin! Um ‚sachlich' zu ergänzen: Wo fängt überhaupt der Epigone, dieser Tausendste an? Schon die Ansicht, dass der »Zweite« es bedeutend leichter habe, möchte ich Holz abstreiten. Denn der Zweite hat nicht nur um das zu kämpfen, was in ihm nach Gestaltung drängt, er hat sich unter Umständen auch noch des übermächtigen Einflusses zu erwehren, den der Erste notwendig auf ihn ausübt und der nur allzuleicht erstickt, nicht aufkommen lässt, was sich eigenartlich äusseren möchte. Und wieviel mehr erst der Tausendste! Holz meint zwar, dass einer, der denselben Reim braucht, den vor ihm schon ein anderer gebraucht hat, in neun Fällen von zehn denselben Gedanken streife, ihm die Gedankenverarbeitung also leichter fällt. Aber ich möchte wissen, wer vor Mombert und Dauthendey schon

Mombertsche und Dauthendeysche Gedanken gehabt hat, die beide wieder hätten »streifen« müssen; man könnte tief hinabsteigen, glaube ich, in die Zeiten der Bibel und der Edda, als man noch nicht einmal »reimte«. Doch gesetzt auch, ein Dichter braucht denselben Reim, den vor ihm schon ein Anderer gebraucht hat und er streift dabei wirklich denselben Gedanken — ist damit schon unausbleiblich bedingt, dass die »Gedanken«verarbeitung, die inhaltliche wie formale, auch wider »dieselbe« sein muss? Wäre das der Fall, dann fiele sie natürlich schliesslich einmal leichter und immer leichter. Alle Epigonen bestätigen das. Aber bei Progonen und bei den grossen Erfüllernaturen ist's nicht der Fall, nun und nimmer. Ich weiss nicht, Holzens ernsthaftere Argumente klingen etwas verdächtig, fast als stellte er sich dass Reimen ein ganz klein wenig so vor, dass man erst die Reimworte niederschriebe und sich dann zu ihnen die Beziehungen suchte. Er sagt buchstäblich: »So arm ist unsere Sprache an gleich auslautenden Worten, so wenig liegt dies »Mittel« in ihr ursprüchlich, dass man sicher nicht allzusehr übertreibt, wenn man blind behauptet, fünfundsiebenzig Prozent ihrer sämtlichen Vokabeln waren für diese Technik von vornherein unverwendbar, existierten für sie gar nicht. Ist mir aber

ein Ausdruck verwehrt, so ist es mir in der Kunst gleichzeitig mit ihm auch sein reales Aequivalent. Kann es uns also wundern, dass uns heute der gesamte Horizont unserer Lyrik um folgerecht fünfundsiebenzig Prozent enger erscheint als der unserer Wirklichkeit?« Ja, ich bitte: was soll denn zum »Ausdruck« kommen? Eine »Vokabel«, beziehungsweise deren »reales Aequivalent«? Wieder diese Unklarheit über Naturrhythmus und Kunsrhythmus! Zum Ausdruck soll doch, dächte ich, stets ein Satz kommen, ein Komplex von Begriffen — von Gefühlsbegriffen oder gedanklichen Werten oder von beiden — auf keinen Fall aber ein einzelner Begriff in seiner ausschliesslichen Beziehung zu einem anderen einzelnen. Habe ich nun diesen Satz, diesen Komplex, um seine Suggestionsfähigkeit zu erhöhen, denn das ist der Zweck von Reim, Strophe u. s. w., in eine Fassung gebracht, die zwei Reimworte aufweisst — etwa »Nacht« und »Pracht«: ich wähle zwei, die ich bei Mombert gerade finde und zweifelsohne sehr »abgegriffen« sind — dann bedeuten diese Reimworte doch sicherlich nicht absolut d i e Nacht und d i e Pracht, sondern haben einen Sinn, der relativ ist und abhängig von der jeweiligen Summe der Begriffsverbindungen, in die sie der Schöpfungsprozess gebracht hat. Diese

Summe aber kann so verschieden zusammengesetzt sein, wie die Zahl der Individuen unendlich ist, die auf der Erde geboren werden und grösser werdend lernen, sich eine individuelle Vorstellung von der absoluten Nacht und der absoluten Pracht zu machen. Das heisst: die künstlerische Verarbeitung von Gedanken, die an sich »dieselben« sind, ist variabel, kann gar nicht »die selbe« sein. Im letzten psychologischen Sinne ist sie das noch nicht einmal bei Epigonen; aber da dort die Variabilität — man kann sie auch den persönlichen Stil eines Künstlers nennen, wenigstens resultiert er aus ihr — eine rein äusserliche, keine innerlich erzwungene ist, braucht diesem psychologischen Sinne keine besondere ästhetische Rechnung getragen zu werden und Holzens Verneinung des Reims besteht, auf sie — diese Stil losen — bezogen, so doch noch zu Recht.

Der ganze Gedankengang lässt sich auch auf die Strophe übertragen. Die Strophe ist eine klangliche Komplikation von Sätzen, ein Komplex von Komplexen, und hat die Tendenz, sich als solche zu wiederholen, um den Rhythmus, in dem ein Dichter einen Stoff empfindet, unvergesslich zu machen. Da gewisse psychologische Analogien zu dem, was ich über die Voraussetzungen und Bedingungen der Reimentwicklung sagte, deut-

lich sind, mag es genügen, wenn ich einfach meine bescheidene Vermutung äussere: Dass eine derartige klangliche Komplikation mit der Tendenz, sich als solche zu wiederholen, erst in dem Augenblicke erschöpft sein wird, da alle nur überhaupt möglichen Lautverbindungen in ihr Aufenthalt genommen haben. Die Variabilität der letzteren aber dürfte ähnlich ausgiebig sein, wie vorher die der Begriffsverbindungen. Zum mindesten beweisen zwei ausserordentliche Strophenkünstler heutzutage, dass wir von dem bewussten Definitivmoment noch recht entfernt sein müssen, dass es noch und immer wieder neue, wohlgemerkt: neue Vorstellungsgebilde giebt, die eine sogar sehr feste strophische Zusammenknüpfung verlangen. Ich meine Stefan George und Hugo von Hofmannsthal. Einen geheimen »Leierkasten«, wie er nach Holz »durch jede Strophe, auch durch die schönste, klingt,« habe ich aus den Versen beider nicht herauszuhören vermocht. Auf dem Papier, wenn ich mir so eines ihrer besonders regulären Gedichte in seine Bestandteile zerlege, sein Gerippe bloslege und nichts als stete Aufeinanderfolge und Wiederkehr von Jamben, Trochäen, Spondäen u. s. w. vor mir sehe — da ist natürlich alles klanliches Schema. Aber in den Genuss, zu dessen Uebung die Kunst doch vor allem

einmal da ist, brauchte sich mir dieses Schema nicht zu drängen.

Und ich meine deshalb, Holz muss ein unfroher Mensch sein, dass er seine Anforderungen an eben diesen Genuss in einer jeden Beziehung einschränken konnte, die, wie ich mich da ausdrückte, ‚im Bruchteil' vielleicht ein Archaismus ist — nur, um sein kritisches Gewissen als Selbstzweck bewahrt zu erhalten! Freilich auch ein mutiger Mensch, der es wagt, Erkenntnisse in die letzten möglichsten Folgerungen auszudenken, der den Schneid hat, sie zu Voraussetzungen umzudenken und als Basis seiner Schlüsse zu antizipieren. Nicht zu verwundern, dass er ziemlich einsam steht. Das mag noch sein Stolz, sein einziger, sein. Wäre es des Aesthetikers Pflicht, ihn unter allen Umständen zu stützen? Ich bezweifle, nein! Er negiert zu Manches, ist zu skeptisch gegenüber Vielem, was aus Gründen der allgemeinen Menschheitskultur uns dienlich sein und inneren Reichtum geben kann. Und das, was an ihm und seinem Streben in Theorie und, wie man sehen wird, auch in Praxis positiv ist, wiegt demgegenüber lange nicht schwer genug. Ausserdem: die Literaturgeschichte wird ihn schon nicht aus ihrem zuletzt doch immer aufmerksamen Auge verlieren. Und wäre es auch nur, um — später einmal, wer

weiss, wann? — dies seine Tragik zu nennen: dass zu der Zeit, da er auftrat, eine Umsetzung all seines Wollens noch in allzu weite Ferne gerückt war.

Steht es doch nach dem Beispiel der Mombert und Dauthendey, und namentlich der George und Hofmannsthal um seine Behauptung, dass Strophe und Reim »längst aufgehört haben, Entwicklungswerte zu sein,« so: dass zu sagen ist, sogar die vorwiegend alte ‚Handhabung alter Kunstmittel' vermag in derselben Zeit, da seine Verkündungen beginnen, noch neue lyrische Werte zu vermitteln — sofern es nur ein neuer und als solcher ein bedeutender Mensch ist, der sie zur Anwendung bringt.

Wie viel mehr muss da erst die ‚neue Handhabung alter Kunstmittel' können!

Und hier ist es, wo ich endlich — zum Schlusse — auf die Entwicklung komme, die die Lyrik vor Mombert und Dauthendey durch einen Nietzsche, Conradi, Liliencron, Dehmel erfuhr: jene Entwicklung, auf die ich schon verschiedentlich hinwies und von der ich behaupten zu dürfen glaubte, dass sie in einem gewissen korrespondierenden Verhältnis zu Holz stehe, weil diese Dichter in facto und nur unabhängig von ihm jenen »breiten Weg zur Natur zurück« fanden, den er erst ausdrücklich fordern zu müssen glaubte.

Jetzt, nachdem erörtert worden ist, inwiefern Holzens These lediglich eine Hypothese ist, stehe ich nicht an, das Schaffen dieser vier geradezu ein polymetrisches zu nennen. Nur, dass das Prinzip »eines Rhythmus, der nur durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck kommen soll« für sie ein unterirdisches Durchgangsstadium bedeutete, nicht aber zum bedingungslosen und einzigen Ziele wies — dass sie die Erfüllung dieses Prinzips in die Konzeption zurückverlegten und dort den Worten und dahinterstehenden Begriffen innerlich, bevor sie schufen, bevor sie niederschrieben, jenen »natürlichen Wert« wiedergaben, den sie in der Epigonenzeit verloren hatten und den Holz äusserlich und als solchen fixiert haben wollte.

Dadurch kam dann eine unbedingte Echtheit und organisches Wachstum in ihre Produktion: Diese lebte durch eine Gleichgegewichtsherstellung der jeweiligen sämtlichen inhaltlichen Werte, denen er nur formlicheinseitig Rechnung trug — durch jenes im höheren Sinne statische Moment, das bei den Schöpfungen geborener Künstler immer den Ausschlag giebt, weil es allein die Kunstform in dasselbe Verhältnis zum Kunstwerk setzt, in dem zu ihm der Kunstinhalt, gebärerisch wachsend, steht — jenes statische

Moment, das wichtigstes Bestandteil ist, Holz jedoch fälschlich Ganzes schien.

Die alten Kunstmittel, wie Reim und Strophe, aber waren für sie jeder dogmatischen Gewalt bar, waren »neue« geworden. Ich bitte damit zu vergleichen, was ich im Einzelnen und Unprinzipiellen namentlich bei Liliencron und Dehmel von der Art feststellen durfte, in der die Strophe, wenn sie verwandt wurde, so mit dem Inhalt verwachsen war, dass sie ihn bloss noch parallelisierte . . . und der Reime kein erzwungener mehr, nicht unumgänglich und in Abhängigkeit vom vorbildlichen Muster, sondern verschiebbar, selbstherrlich war.

Dass diese Dichter aber — und mit ihnen alle, die heute in Betracht kommen: ausser George und dem jedoch schon bedeutend freieren Hofmansthal — so durch das polymetrische Prinzip gingen, und sie thaten's, ohne sich besondere theoretische Rechenschaft zu geben: dass sie es sich im Wesentlichen dabei genügen liessen, das Metrum von nichts anderem abhängig zu machen, als von dem Rhythmus des vorgeschriebenen Inhaltes, daneben aber, wenn es ihnen nötig schien, ruhig Reim und Strophe zur Anwendung brachten — es muss, dächte ich, einen tiefsten Grund haben.

Den: dass unsere Zeit und wie sie als

kultureller Elan in ihren Besten lebt, zu reich ist, um sich mit schlichter simpler Wiedergabe zu bescheiden. Dass Gleich- und Zusammenklänge in ihr sind, die eine schwere, volle, prunkende Bindung verlangen, Glanz, Macht und Fülle des Ausdrucks, Worte, so erhaben geprägt wie die Feste erhaben sind, die das Leben heute in Genuss und Arbeit feiert.

Phantasus . . .

Auf jeden Fall kann Holz versichert werden: seine Befürchtung, »dass uns heute der gesamte« — nämlich der in Reime und Strophen gebrachte — »Horizont unserer Lyrik um fünfundsiebenzig Prozent enger als der unserer Wirklichkeit« erscheinen müsse, weil diese letztere zu fünfundsiebenzig Prozent Reim- und Strophenwerte nicht aufweist, ist nur ein Schreckschuss. Als ob das überhaupt möglich wäre! Als ob nicht eine jede Zeit schon ganz von selbst dafür sorgte, dass alles, was sie bewegt, stösst, schaukelt, was in ihr gährt und reif wird und sich wieder in Samenstoff verwandelt, auch zu seiner einzig zureichenden Prägung durch die Kunst kommt! Wenn wir diese Prägung, die aber nie »neuer« sein kann, als die betreffende Zeit selbst »neu« ist, glücklich haben, wollen wir uns ihrer freuen und wollen prüfen, warum

wir sie haben. Zu diesem letzteren, zur Psychologie der Effekt gewordenen Kausalitäten ist die Aesthetik da: aber nicht zur pedantischen Spekulation mit Eventualitäten. Sie ist die Kunst der ernsten Rechenschaftsablegung vor uns selbst und unserem Geiste — Vorhandenem gegenüber; nicht die der waghalsigen Berechnung taumelnder Möglichkeitswerte. In dem Momente deshalb, da bei einer folgerichtigen und ausschliesslichen Anwendung der Holzschen Regeln für denZukunftsvers wirklich viel an lyrischen Bedeutsamkeiten herauskommt, durch ihn oder durch irgend einen »kommenden Mann«, werde ich für deren enthusiasmirte Verkündung gewisslich zu haben sein.

Bis jetzt jedoch ist ziemliche Zurückhaltung geboten. Eine ganze Reihe Gedichtbücher liegen zwar vor, aber darunter nur eines, von Paul Ernst, das selbständiger ist und nicht schon über Holz hinaus epigonal.

Dann zwei Hefte »Phantasus« von Holz selbst.

In denen scheinen mir — zwischen einer Menge von Garnicht und Halb und Schiefausgedrücktem, das mich also direkt nichts angeht — sagen wir, etwa fünfundzwanzig Prozent unserer modernen Wirklichkeit so geprägt zu sein, dass sie sonst vermisst werden müssten.

Um dieser fünfundzwanzig Prozent willen also, und weil sich nebenher gewisse stillschweigende Ergänzungen zur Theorie finden:

Gegen die Gedichte Liliencrons, Dehmels, Momberts und anderer, in denen diese Theorie mehr oder weniger unbewusst und meist unter Rücksichtnahme auf andere, von ihr prinzipiell ausgeschlossene Faktoren zur Kunst umgesetzt wurde, können die betreffenden Poeme Holzens nicht an. Gross gedachte, von ewigem Beziehungsreichtum, wie etwa Dehmels »Ideale Landschaft«, sind überhaupt nicht darunter. Mystisch verdichtete Seelenzustände, wie wir sie bei Mombert finden, auch nicht. Höchstens einige, die jenen Herzlichkeitston in der Wirklichkeitswiedergabe haben, der sich bei Liliencron jedesmal einzustellen pflegt, wenn er beschaulich wird.

Hier dieses etwa, das eines der plastisch schönsten sein muss, weil es in der Erinnerung an die beiden Phantasushefte — im dankbarsten Sinne — stets wiederkehrt:

Noch immer,
durch den brütenden Sommer,
singen die Lerchen.

Meine blinkende Sichel
zischt durchs Korn.

Im roten Kopftuch

hinter mir
müht sich mein Weib und sammelt die Aehren.

Mit nackten Beinchen
und kleinen, braunen Fäusten, die Blumen halten,
liegt, lacht und strampelt
unser Glück.

Ich habe früher, da ich Holzens Dramen und Novellen erwog, die Parallele gezogen: dass des deutschen Naturalismus Gegenerscheinung in der anderen Kunst Liebermann sei — aber nicht Meunier. Dieses Gedicht ist natürlich kein Meunier: dazu steht der mähende Mann nicht gross und wuchtig genug da. Aber es ist auch kein Liebermann mehr, es ist — artlich — mehr als ein Liebermann. Eine Sympathie verbindet die einzelnen Farben, giebt ihnen ein hinüber und herüberspielendes Licht, das Liebermann nie herausbringen würde. Ganz abgesehen davon, dass dieser Meister des trüben Tones sich überhaupt nur um eine Atmosphäre müht, die sozial im negativen Sinne ist, die des Hasses, der Fremdheit. Aber ich meine, dieses Symbolische: dass man nicht »ein« Mannsbild, dahinter »ein« Weibsbild, neben beiden »ein« Balg sieht,sondern die Symptome der Zusammengehörigkeit, eben der »Familie« verspürt, das dürfte Liebermann auch in seinem Sinne doch nur um eine Nuance, aber eine sehr wesentliche, schwächer gelingen. Dass Holz diese Nuance

‚stärker' bekommen hat, verdankt er jedenfalls dem Umstande, dass er jetzt ganz und gar, wenigstens mit seinem künstlerischen Bewusstsein, ein Impressionist geworden ist, der nicht mehr die starren wörtlichen Abschriften der Natur, sondern ihre nach Zusammengehörigkeitswerten geordneten Auszüge zu geben sucht.

Das angeführte Gedicht ist ein solcher Auszug, ein so einfacher, wie nur überhaupt denkbar. Als ich es einmal einer Mutter zeigte, meinte sie sogar, dass eine jede, die es, soweit es sich auf das Kind bezieht, in Wirklichkeit erlebt hätte, ihm gar keinen anderen Ausdruck geben könnte, würde . . . sogar ein Kindermädchen, eine Amme müsste ein Kind mit wörtlich denselben Detailierungen beschreiben. Wäre das bedingungslos richtig, dann hätte man also hier noch gar kein Gedicht, sondern nur Rohstoff zu ihm. Aber ich denke, es sind doch gewisse grammatikalische und metrische Konstellationen da, die in der Natur nicht vorhanden sind und die ihm dann Bildwirkung geben. Die Grenze mag kaum mehr sichtbar sein, gewiss. Aber sie scheidet darum doch.

Immer hat Holz sie nicht, diese Bildwirkung. Im Gegenteil, es sind eingestreute Ausnahmen. Fast durchweg bleibt er sonst

in der Skizze stecken, giebt Stimmungsausschnitte, flüchtig hingewischte Portraits, Interieurs. Oder er verliert sich wieder naturalistisch in endlose Aufzählungen.

Auf die letzteren verzichte ich. Aber von den anderen will ich aufnotieren, was ich so gerade beim Durchblättern der beiden Phantasushefte an herausgearbeiteten Stellen oder ganzen Gedichten finde. Das dürfte, ohne Voreingenommenheit, am besten zeigen, wo Holz heute rein technisch steht und womit er aufwarten kann.

Eine Bewegungsstudie (Stelle; die Vormittagsstimmung des ganzen Gedichtes ist um keinen festen, nach allen Seiten hin spielenden Mittelpunkt gesammelt):

Ueber die Brücke, langsam Schritt, reitet ein Leutnant,
Unter ihm,
zwischen den dunklen, schwimmenden Kastanienkronen,
pfropfenzieherartig ins Wasser gedreht,
— den Kragen siegellackrot —
sein Spiegelbild.

Eine andere (wieder Stelle; das ganze Gedicht fällt auseinander):

Lachend in die Siegesallee
schwenkt ein Mädchenpensionat.

Eine Radierung; als solche vielleicht nur leise zu tönen — zahmster Rops (ganzes Gedicht: eins seiner gerahmtesten):

In einem alten Park ein Schlösschen.

Ueber seinem bemoosten Dach glänzt ein Sommer-
himmel,
sieben verwilderte Taxusalleeen
treffen sich vor seiner Thür.

Ich halte die Hand vor und sehe in ein Fenster.

Nichts.

Dann,
blinkend,
ein Goldrahmen,
verschwimmende Farben,
jetzt,
deutlich:

Eine rosenüberstreute Tapete,
ein blauer Divan,
eine nackte Dame füttert einen Kakadu!

Eine überaus entzückende Idylle, (ganzes Gedicht: wohl das beste, das wir vom ganz kleinen Kinde haben):

Ein kleines Haus mit grüner Thür
und Herzen in den Fensterläden!

Abends,
unter den Silberpappeln,
sitzen wir mit unsern Jungens.

»Mutter, Mutter, der Mond is kaput!«

Der Kleinste kuckt auch.

»Biela!
bist du ein Maikäfer?«

»Sa.«

Eine Lichtstudie (ganzes Gedicht):

Der Mond
sieht den Dächern in die Schornsteine.

Der Ahorn
hinter der alten Sakristei
leuchtet.

Das ganze Städtchen liegt wie versilbert!

Ein Akt mit Staffage (Stelle; das ganze Gedicht ergänzt sich nicht zum Bilde):

Drei Tage lang
fiel in den Fluss Fu ein Regen von Pfirsichblüten.

Aus ihren gelben Seidengewändern tauchten die Mädchen und sangen.
Sie wateten ins Wasser, spritzten, kreischten und kitzelten die Schwäne.

Die Schönste,
lächelnd,
beide Arme unterm Kopf,
liess sich von der Strömung treiben.

Rot,
wie ein Flammenmantel,
floss um sie ihr Haar,
zwei kleine Tröpfchen perlten noch auf ihren Brüsten.

Leda lag nicht nackter.

Ein Typ (Stelle; die andere Hälfte des Gedichtes ist wieder eines für sich):

So eine kleine Fin-de-Siècle-Krabbe, die Lawn-tennis schlägt!

Rote, gewellte Madonnenscheitel,
eine lichtblaue Blouse aus Merveilleux
und im flohfarbnen Gürtel ein Veilchensträusschen,
das nach amerikanischen Cigaretten duftet.

Um ihren linken Seidenknöchel,
wenn sie die weissen Bälle pariert,
klirrt ein Goldkettchen.

Ein Baluschek (Stelle; mit Ausnahme derselben ist so ziemlich das ganze Gedicht trockene Aufzählung — ein Berliner Ausflugssonntag könnte weit plastischer, gedrängter und dabei doch beziehungsreicher gegeben werden.):

Hinter den Bahndamm, zwischen die dunklen Kuscheln,
verschwindet
eine brennende Cigarre, ein Pfingstkleid.
Luna: lächelt.
Zwischen weggeworfnen Stullenpapier und Eierschalen
suchen sie die blaue Blume!

Ich dürfte bald in Verlegenheit geraten, sollte ich diese Auswahl noch länger fortsetzen. Die ganzen Gedichte würden so ziemlich gleich fortfallen und nur die Stellen sich noch eine Weile häufen lassen, dann aber zu kleinen, unbedeutenden, zu einzelnen Zeilen und blossen Ausdrücken zusammenschrumpfen.

Die aber, auf die ich mich seither bezog, zeigen deutlich Eines: einen Zusammenhang mit der Malerei und ihrer letzten Entwicklung, wie er zwischen zwei Künsten ähnlich eng wohl noch nie dagewesen ist. Nicht nur in den Absichten, der Wahl gleicher Milieus, Sugets u. s. w. Auch in der Verwendung der Mittel. Diese können ja schlechterdings keine anderen als sprachliche sein; aber wie Holz die Sprache flektiert, um seine Beobachtungen der Aussenwelt, ihre farbigen Reize vom prallen Fleck bis zum verwischten Ton, ihre Bewegungen von der festen gradlinigen bis zur zerfliessend unbestimmten, gleitenden, huschenden festzuhalten — das haben wir, auf die Führung des Pinsels und Stiftes übertragen, bei den Impressionisten der Schwesterkunst schon lange gesehen.

In den angeführten Gedichten und Gedichtstellen nicht, oder doch weniger, aber sonst sträubt sich meist noch das Wort und erst recht der ganze Satz gegen solche Verwendung, die ja auch nur einen Teil der eigentlichen Aufgabe der Sprachbeherrschung bildet. Und dann sieht sich Holz gezwungen, einfach zu konstatieren, Konstatiertes schlaff nebeneinander zu setzen . . . sein sonst sicherer Sinn für naturgemässe Werte, die Gabe, diese Werte auf ihr Wesentliches hin zu dezentrieren und die so dezentrirten zu

konzentriren, schaltet einfach aus; und wir haben nüchterne Rapporte.

Dem zu entraten wäre freilich nur Uebungssache, gewissermassen manuelle Uebungssache!

Jedenfalls ist nicht ausgeschlossen, dass Holz, der emsige, ewig probierende Formalist Holz, der als Mensch des Inhalts heute nur in einer selbstverständlichen, ganz allgemein zeitgemässen Beziehung zu dem Denken und Fühlen der Menschheit steht und keinen irgendwie reizvollen oder gar bedeutenden Sonderstandpunkt einnimmt, im Gegenteil, der sich oft geradezu durch eine gewisse Stumpfsinnigkeit des dichterischen Einfalls auszeichnet — ich sage, es ist nicht ausgeschlossen, dass dieser Holz sich in der bezeichneten Weise, mit der auf der Leinwand siegreiche Werke bereits geschaffen sind, noch so vervollkommnen wird, dass er als Dichter einen malerischen Stil gewinnt, der zwar nur einen stofflich-kleinen, engen Umkreis hat, aber innerhalb desselben wohlgebaut und durchaus erkennbar ausgeprägt ist. Einen landschaftlichen, modernen Genre u. s. w. -Stil — inhaltlich im Wesentlichen von der Umgegend Berlins und dem vorwiegend kleinbürgerlichen Treiben in der Grosshauptstadt bestimmt. Wie man ihn bei ‚wirklichen' Malern so oft findet, die

ganz und gar keine imponierenden Persönlichkeiten sind, aber dafür um so tüchtigere und zuverlässlichere Künstler eines bestimmten Stoffgebietes. Rein technisch würde eine derartige Vervollkommnung bedeuten: dass Holz in Zukunft mehr die Bildwirkungen, als die Skizzen und Studien gelängen — dass er über das Experimentieren mit impressionistischen Werten endgiltig hinwegkäme und nur noch der Fixierung der Milieus nachginge, denen sie entnommen. So dass der Künstler Holz auch vollwertlich — artlich thut er das ja heute schon — in eine Parallelstellung zu Baluschek etwa aufrücken würde.

Mein Zutrauen ist freilich nicht gross. Ich denke immer eher noch, dass künftige Geschlechter, wie in seinen »Neuen Gleisen« so auch in seiner »Phantasus« Lyrik (soweit sie durch ihre Stoffe Realistik und nicht wirkliche Phantastik ist: ich komme gleich auf den Grund zu solcher Einschränkung) nur eine literarische Kuriosität, ein interessantes Beispiel von Kunstbethätigung auf nicht zugehörigem Gebiete erblicken werden.

Ein Dichter ist nun einmal Wortkünstler. Und wenn er mit sprachlichen Mitteln die Farbe geben will, die die Maler von ihrer Palette nehmen und mit denen sie Bewegung, Leben, Anschaulichkeit hervorbringen, so

kann er das nur durch eine Anleihe bei der dritten Schwesterkunst, der Musik.

Die aber ist es gerade, die Holz fehlt. So befremdlich das klingt, wenn man bedenkt, dass die strikte Befolgung seiner Theorie ihre einzige Aussichtsmöglichkeit darin hatte, dass ein Dichter es verstand ‚Worte als Selbstzweck so zu Wortverbindungen zu komponieren, dass das, was an Naturbewertungen zum Ausdruck kommen sollte, Klang und Bewegungsrythmus hatte‘: Aber — der Mangel an Bildwirkung bei Holz ist geradezu sein Mangel an Melodie.

Man sehe sich die mitgeteilten Gedichte und Gedichtsstellen nur einmal daraufhin an! Und es sind die, welche mir noch am fertigsten, am innerlich komponirtesten erschienen. Kaum ein paar mal, dass sie anders als sachlich, als durch Holzens Anpassungsvermögen an die Stimmung und die unbedingte Sicherheit seiner Beobachtung bezwungen wären! Was sie haben, das ist die äussere Mittelaxe ihres Thatsachen-Inhaltes. Aber nicht die innere ihres Wert-Gehaltes, um die schwingend sie ein Lied vom Weltlied wären. Rythmus fährt nicht schnurgerade durch sie hindurch und dann, festangeschlossen, um sie herum; sodass sie so recht eigentlich peripherielos sind. Und kein fester Takt lebt in

ihnen, der sie uns zwingend in die Seele schlägt.

Diese Gedichte sind richtig. Aber sie brauchen uns nicht zu überzeugen: dadurch, dass sie in unserem Innern Töne anrührten, die dort das Leben schon gesungen. — Töne in uns, die so ein neues Gedicht als ein altgeahntes, längst gewusstes begrüssen, es sofort begreifen und als ein organisch Teil von uns aufnehmen müssten, um es nun nie wieder zu lassen. Das thun sie nicht, und ich wüsste keine Lyrik, die unzugänglicher wäre, die man schlechter behielte als diese von Holz. Von ihrer Wirkung auf das Gedächtnis aus betrachtet, ist sie geradezu das Gegenteil eines geheimen Leierkastens — einer, der überhaupt nicht spielt. Noten für die es kein Instrument giebt.

Einzelne Stellen, die doch eine gewisse phonetische Suggestionsfähigkeit haben, sind natürlich auszunehmen, wie diese zwei Zeilen, die einen ganzen schönen Böcklin vergüten dürfen

Ueber den Sternen hängt eine Harfe,
selig sitzt die Nacht und singt!

Und auch einzelne ganze Gedichte sind auszunehmen, wie dieses pathosmächtige

In rote Fixsternwälder, die verbluten,
peitsch ich mein Flügelross.
Durch!

Hinter zerfetzten Planetensystemen, hinter vergletscherten Ursonnen,
hinter Wüsten aus Nacht und Nichts
wachsen schimmernd Neue Welten — Trillionen Crocusblüten!

Aber bezeichnend, diese betreffenden Stellen und Gedichte — sie kommen fast durchweg nicht von dem Naturalisten Holz, für den sich das Leben in allen seinen inhaltlichen Beziehungen ausgegeben hatte, bis auf die, welche das greifbar alltägliche ihm wie jedem bot, der nur Augen hatte zu sehen; nicht von dem Holz, der aus Intuitionslosigkeit ein peinlicher und dabei zugleich raffinirter Stilisirer seiner vagen Impressionen wurde, und der gleich jedem ausschliesslichen Formalisten, nach nichts anderem trachtete, als nach der sprachlichen, wörtlichen Auschöpfung seiner Themen. Sondern von einem ganz andern und neuen Holz — eben jenem auf den ich zuvor anspielte, da ich vorbereitend schied zwischen der Realistik und einer kühnen Phantastik dieser Themen. Diese Phantastik ist nun zwar auch nicht die Ausgeburt einer überschäumenden Gefühlsfülle, sondern nach wie vor die Umsetzung einer genauen Berechnung des Effektes. Aber es liegt jetzt mit der wiederum echten und »richtigen« Stofflichkeit zugleich noch eine originelle zu Grunde, die ausser Holz

keiner mehr haben kann: Und was sich auf ihr aufbaut, sind bunte Gedichte voll Finesse der Farbe und Pikanz der Farbenzusammensetzung, voll Grazie und dabei doch Accuratesse der Linie und Linienverschlingung, und wie angedeutet hie und da auch schon voll Melodik der Sprachführung. Sein Unvermögen, dem wirklichen Leben Lieder abzulauschen, konnte sich nicht mehr störend gelten machen. Während es sich zugleich zeigte, dass er das Vermögen besass, in ein unwirkliches, ein Traumleben ungeheuerlich oder schön oder drollig geschaute Bilder hineinzusehen und nach hapsodischer Struktur auszuführen.

Nur, dass ich glaube, dass die »Gedichtform« noch nicht die zureichende und endgültige ist — dass hier eine Entwicklung im Schaffen Holzens einsetzt, mit der er in der Prosagroteske, der Arabeske, Japaneske vor allem dem phantastischen Märchen und Kindermärchen seine besten Triumphe feiern wird. Vielleicht erleben wir es noch, dass Holz, der schon seine grosse Dramenserie abbrach, auch seine Lyrik nicht allzulange fortsetzen wird?

Für diesen Augenblick mag eine Betrachtung der phantastischen Gedichte, in denen dann der Ausgangspunkt seiner phantastischen Novellen zu sehen wäre, vorbe-

halten bleiben: an diese Stelle gehörte sie so wie so nicht, da das impressionistische Moment darin schon stark in einen dekorativen Linearstilismus mit Mosaikwirkung aufgelöst ist. Sonst aber, nimmt Holz diese Entwicklung nicht: für den Augenblick, da einmal mehr als diese nicht allzu zahlreichen Proben vorliegen.

Druck von Gottfr. Pätz in Naumburg a. S.

ARTHUR MOELLER-BRUCK

DIE MODERNE LITERATUR

IN GRUPPEN- UND EINZEL-
DARSTELLUNGEN

BAND X

DAS JUNGE WIEN

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG
1902

Fortsetzung auf Seite 3 des Umschlages.

DAS JUNGE WIEN

ARTHUR MOELLER-BRUCK

DIE MODERNE LITERATUR

IN GRUPPEN-
UND
EINZELDARSTELLUNGEN

BAND X

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

ARTHUR MOELLER-BRUCK

DAS JUNGE WIEN



1902
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

Wiener Kulturstil.

Hermann Bahr, der schliesslich nur aus der Erkenntnis dass sein Oesterreich das einzige deutsche Land ist, welches in einer Degeneration steckt, wie wir sie ähnlich, nur noch schlimmeren Wesens in dem ausgegebenen Griechenland, Italien und Spanien haben, den Schluss gezogen haben kann, dass dieses Oesterreich zu einem neuen regenerieren müsse — und Hermann Bahr, der als bestes Mittel zu solchem Zweck die Schaffung einer neuösterreichischen Literatur empfahl, weniger einer Kampfesliteratur, als einer zusammenschliessenden, national, ästhetisch und allgemein kulturell bildenden Zeitliteratur: Er hat vor nicht allzulanger Zeit die Empfindung, die wir Norddeutschen, wir amerikanischen Europäer, bei denen von einer Degeneration ganz und gar nicht die Rede sein kann, von jenen österreichischen

und im besonderen Wiener Bestrebungen haben, in eine Formel gebracht, die thatsächlich wie von uns ausgeprägt klingt. So überaus richtig ist sie. Man möchte beinahe schliessen, sie käme aus einer Selbsterkenntnis auch des Minderwertes der Wiener Leistungen, die er naturgemäss bloss nicht eingestehen darf.

Hermann Bahr sagte: »Wir dürfen uns ja keineswegs beklagen: man hat für uns draussen immer ein Kompliment und immer eine Entschuldigung bereit. Wir würden jedoch wünschen, strenger behandelt, aber dafür ernster genommen zu werden.«

Und das ist es, ganz genau. Hätte Hermann Bahr das Wort nicht gefunden, in eben seiner Prägung müsste Alles enden, was für und gegen Jung-Wien und was dazu gehört zu sagen wäre. So kann man von ihm ausgehen.

Uns Norddeutschen, deren Fehler es oft ist, dass wir etwas zu ernst nehmen, faustisch ernst oder philisterhaft ernst, uns ist es thatsächlich unmöglich, die Wiener Literatur, wie sie sich im grossen ganzen mit und seit Hermann Bahrs Auftreten vor nun rund zehn Jahren herausgebildet hat, ernst zu nehmen. Wählen wir einmal ein Wiener Buch — nebenbei bemerkt, um uns aus ihm etwas herauszublättern, nicht um es zu lesen —

dann thun wir es sicher in einer Stunde, in der wir fühlen, dass das spezifisch norddeutsche Element des Schweren einmal wieder zu drückend in unserer Seele liegt, und dass es gut wäre, wenn wir das spezifisch süddeutsche Element des Leichten hindurchflattern liessen, gegen jenes Schwere dieses Leichte ausspielten; wir thun es mit einem Gefühl, das dem Abspannungsbedürfnis verwandt sein mag, das sehr geistige Männer wohl nach schwerer Arbeit nervös zur geistlosen Lektüre eines Indianerbuches oder einer Skandalchronik greifen lässt; während uns der Genuss unserer Kunstwerke selbst wieder Arbeitsleistung, weil Selbstbereicherung ist. Als »Literatur« empfinden wir das Meiste, was aus Wien in dichterischer Form zu uns kommt, nicht als Schöpfung. Diese Bücher könnten sein und könnten nicht sein: Europa würde immer das gleiche Antlitz und in ihm den gleichen scharfen Entwicklungszug zeigen; höchstens an der Stelle, wo jetzt Wien liegt, wäre dunkle Gegend. Während es bei uns im Norden einige Bücher giebt, die Schicksal sind, Schicksal der ganzen letzen Menschenalter und der Zukunft dazu; in ihnen wie in unserer ringenden Kultur, die sie ausdrücken, schlägt das Herz der Weltgeschichte. Bei uns ist Frische, Kraft, Wille; wir saugen auf, was war, was seine

[illegible]

[illegible] In diesem Sinne ist es natürlich [illegible] berechtigter, wie [illegible] Völker allen [illegible] gemacht haben, wenn [illegible] dass wir uns bis dahin tüchtig [illegible] und namentlich auch [illegible] geben könnte [illegible]

[illegible] nicht allzuviel sei. [illegible] *Augenblick* [illegible] dass [illegible] Wiener Literatur [illegible] *Werte auf-* [illegible] und [illegible] zu haben [illegible] unser Einzigstes [illegible] der Fall ist, wir [illegible] Immerhin fehlt [illegible] zuvor wies. [illegible] zu ihm [illegible] scheinen [illegible] wir einen [illegible] *literarisches* [illegible] manches [illegible] *Ich* [illegible] zum [illegible]

rd vielleicht einwerfen, dass beide
Goethe wie Heine, rheinländische
dass der rheinländische Geist mit
deutschen nichts zu thun habe.
er dann kennt man das Werden
utschen Wesens nicht, dann weiss
dass der Weg zur Kultur aus
schen Sande einmal über Hamburg,
andere Mal über Köln führte; und
aus dem Westen, holte man nicht
othik, um sie mit der amerikani-
soliden Einfachheit zu dem starken
zu mischen, der Norddeutschland
ken wird, sondern auch den Re-
geist des Karnevals, der uns nun
hten Füsse zu lehren hat. Nietzsche,
nschlich das Streben, zu einer Ver-
g dieser Leichtigkeit mit unserer alten
tenden Protestantenschwere zu kommen,
e Tragödie dichtete, ist der symbolische
druck alles dessen, was sich heute in
und Körper des Norddeutschen vollzieht.
bleibt nichtsdestoweniger das Leichte,
im Barocksinne Galanteske, das wir uns
rgemäss nur aus dem Süden, aus Wien
en können.

Vorläufig, vermute ich, ist der Zeitpunkt
ch nicht dazu da. Vorläufig haben wir
ch zu viel mit uns selbst zu thun, die wir
st noch dabei sind, di he Führung

ARTHUR MOELLER-BRUCK

DIE MODERNE LITERATUR

IN GRUPPEN-
UND
EINZELDARSTELLUNGEN

BAND X

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

ARTHUR MOELLER-BRUCK

DAS JUNGE WIEN



1902
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

Werk beginnt, es gleich auf der Höhe des Früheren ansetzen darf, oder »einer unendlichen, reichen wogenden Gemeinschaft, wo Einer dem Andern den Eimer reicht, Jeder gebend nimmt und nehmend giebt, tausend Hände am selben Werke sich mühen, sodass der Kleinste im Ganzen gross wird, der Grösste aber sich nun erst, von Allen gefördert, durch Alle gewitzt, um das Höchste wettend, völlig zu entfalten, ganz zu bewähren erkühnt.« Dem wäre zuzustimmen, wenn die Einheitlichkeit sich aus und trotz lauter Verschiedenheiten zusammensetzte und nicht aus lauter Aehnlichkeiten oder gar Gleichheiten. Man sehe sich den norddeutschen Stil an, wie er sich seit Nietzsche und Liliencron und Conradi über Hauptmann und Dehmel und Stefan George hinaus entwickelt, man nehme die mehr oder weniger kuriosen Erscheinungen wie Przybyszewsky, Scheerbart, Wedekind, Mombert und manch anderer, die er gezeitigt: lauter verschiedene Physiognomieen, und doch darin ein gemeinsamer Zug, der scharf und deutlich den Zeitgenossen, ein irgendwie verwandtes Fühlen oder Wollen zeigt; von allen hat man das Zutrauen, dass sie auch noch in fünfzig Jahren Figur sein werden, und einige sind bekanntlich darunter, die die Menschheit nie aus dem Gedächtnis verlieren dürfte. In Oesterreich

dagegen ein Mangel an Individualität, der so erschreckend wie langweilig ist; wenn man von Hermann Bahr absieht, an dem erst die Poseurmiene und dann die Agentengeste — »Agent« der Literatur nannte er sich einmal in seiner unleidlichen Manier — wenigstens auffiel, dann hat nur Hugo von Hofmannsthal's und Peter Altenbergs Schaffen ein eigenes Gesicht. Im Bilde der Leiter zu bleiben: wir in Norddeutschland fürchten, dass ein Dichter, der nicht riesengross oder eigentümlich aus dem Erdboden wächst, sondern auf Sprossen steht, die sein mittelbarer oder unmittelbarer Vorläufer bildet, leicht fallen wird; ihm fehlt mit dem natürlichen Boden der natürliche Halt; abgesehen davon, dass er keine Bewegungsfreiheit hat, sondern ewig auf die Enge desselben Blickes, desselben Panoramas angewiesen ist.

Das hat sich in Wien gezeigt; wenn man dort zu einer Schönheit des Verses oder der Prosa kam, so war es eine eintönige, eine, die am besten etwa der glatten, auf die Dauer so unsäglich faden einer sogenanten Männerschönheit verglichen werden kann — bekanntermassen den Frauen der verhassteste Typus. Und da Schaffen ebenso bekanntermassen etwas Männliches, Geniessen etwas Weibliches ist, kann man sich ungefähr vorstellen, wie eine muskulative und dabei

aesthetisch doch nervhaft fühlende Menschheit von der Art der Norddeutschen mehr und mehr empfinden wird, was aus Oesterreich herkommt.

Wir werden im schlimmsten Falle in unserem Schaffen neurasthenisch, wie wir umgekehrt freilich unsere Neurasthenieen durch das Schaffen bändigen. In Wien wird man wie ein Weib hysterisch und sentimental: und dieser Feminismus ist für uns der grässlichste Zug an der wiener Literatur, den so ziemlich alle ihre Literaten haben.

Bis auf Hermann Bahr — seltsambezeichnenderweise! Der Mann, der die Kraft hatte, aus den aesthetischen und kulturellen Werten, die gegen die Jahrhundertwende noch in der alten Kaiserstadt steckten, eine Dichterschule zusammenzubringen, kannte persönlich das distinkteste Element einer Schwäche in diesen Werten, die Sentimentalität, nicht. Er ist zu beweglich dazu, zu fleissig und hat gar nicht die Zeit zu rührselig versponnenen Meditationen über das Leben. Er, der Journalist — nicht grossen Stils wie Heine und Harden, die den aggressiven Ton haben, doch immerhin ein Propagandamensch mit der Gabe, Lärm zu machen — hat seine Werkstatt am Schreibtisch; und der verträgt keine Gefühle.

Seine Schüler und alle, denen sein Wirken

zum dichterischen Durchbruch verhalf, haben ihre Werkstatt auf der Chaiselongue; und die verträgt die Gefühle. Wie Hermann Bahrs Wesen Emsigkeit geworden ist, so gab sich ihr Leben als Spiel aus.

Beispielsweise, da war der Lyriker, der gewissermassen den Sturm und Drang — wenn man von einem solchen überhaupt reden darf — des Jungen Wien repräsentierte: Felix Dörmann, eine Art österreichischer Hermann Conradi, oder richtiger noch Ludwig Scharf, der das Prometheische aber natürlich nicht im bohrenden Gedanken, sondern in der Dekadenz seiner Nerven hatte und infolgedessen denn auch sehr bald auf das Sexuelle übertrug. Er hat drei Gedichtbücher geschrieben und in ihren Titeln liegt seine ganze, den zukunftsunfähigeren Teil der jungen Generation vor jetzt bald einem halben Menschenalter so typische Entwickelung: Erst »Neurotika« und »Sensationen« — und dann »Gelächter«. Erst Krisen — und dann, nachdem sie glücklich überstanden sind, nicht etwa Gesundheit und ihre Umsetzung in klare farbenstarke Kunst, sondern Skepsis, Ironie, hohnvolle Resignation. In Norddeutschland da war es möglich, dass die Jünglinge an dieser Seelenentwicklung verbluteten; während der Wiener sich durch alle ihre Stadien sozusagen hin-

durch flirtete. Es ist eine Tändelei mit dem Grauenhaften in seinen Versen, die aus anämischer Wehleidigkeit kommt. Wenn er, der jedenfalls nicht älter als zwanzigjährige, zum Beispiel in dem Widmungsgedicht seines ersten Buches bittet, man nehme sie, die Verse

> Als letztes wehmutsvolles Grüssen an;
> Von einem seelensiechen armen Mann,
> Der alles oder gar nichts wollt' erreichen.

dann ist das sicher nicht mit allen Fiebern und Fasern durchlitten. Nein, heute darf man, was vor zehn Jahren ein Zeichen von Unverständnis gewesen wäre, mit gutem zeitpsychologischem Recht über die seelensiechen armen Männer lächeln. Vor zehn Jahren bezeichneten sie eine neue Linie in der modernen Literatur, wenigstens der deutschen, und man musste abwarten. Heute weiss man, dass diese Linie nicht fortsetzbar war, in sich selbst stecken blieb und mit dem eigentlichen Kunstwillen der Zeit so gut wie gar keine Beziehung hatte. Das zeigt sich auch schon rein formal bei Dörmann, der es nur hie und da zu einem Versuch eigenen Metrums brachte, oder zu dem Versuch einer Mischung eigenen Tonfalles mit dem von Heine, Griesebach und Baudelaire. Während die Norddeutschen Conradi und Scharf mit wirklich neuwertiger und starker Rythmierung einsetzten, die frei-

lich nicht sie, sondern erst Nachkommende zu ihrer Vollendung bringen sollten. Gerade so wie sie im Inhaltlichen geistige Fragen aufwarfen, denen hinterher, nur in einem reiferen Sinne als dem ihren, etwa im Dehmelschen, die bedeutende Antwort ward. Während Dörmann, der auf das Geistige, wie alle Wiener Dichter, verzichtete und nur Nervosismen und Erotizismen in die Welt hinein zu spielen versuchte, auch im Inhaltlichen seine eigene Antwort blieb. Immerhin hat er das Wesen jener Dekadenzstimmung, die damals als typisch für die Generation und damit für die Menschheit verkündet wurde, in einige sehr klangvolle Gedichte gebracht. Wie dieses bezeichnende:

> O Tuberosen, süsse, wächsernbleiche,
> O heissgeliebte, regungslose Schar!
>
> Dass Euer Anblick nimmer mir entweiche!
> Und Euer Hauch, der feuchte, zärtlich-reiche,
> Süss-duftig wie die Haarflut einer Leiche,
> Er möge mich umzittern immerdar.
>
> O Tuberosen, süsse, wächsernbleiche,
> O heissgeliebte, regungslose Schar!

Bei Conradi würde eine solche Stimmung des seelischen Niedergangs vom Erlittenen zucken, abgesehen davon, dass er sie auf ein grösser geschautes Bild gebracht hätte,

als das einer Blume; und der Schmerz, der dann dahinter steckte, wäre zu heilig, als dass man heute über ihn lächeln könnte. Bei Dörmann jedoch hat weit weniger ein inneres Erlebnis den künstlerischen Ausdruck gebieterisch, gleichsam als einzige Rettung vor sich selbst, gefordert, sondern die angeborene Formgewandtheit hat in Verbindung mit einer meinetwegen echten Vorsichselbst-pose glatt niedergeschrieben. —

Nach Dörmann wurde man in Wien älter. Vielleicht im Zusammenhange damit verliess man die Lyrik — mit Ausnahme von Hugo von Hofmannsthal, auf den ich im Besonderen komme — und wandte sich der Prosa und dem Drama zu:

Hermann Bahr, der in seinem ersten Roman »Die gute Schule« Sprachexperimente angestellt hatte, die die Philologen der Zukunft in Parallelstellung mit Conradis Versuchen, ein neues Deutsch zu schreiben, bringen werden, machte sich an den Wiener Roman, die Wiener Novelle und das Wiener Stück: Und er that es ohne ein bedeutendes Menschliches und ohne Seele; höchstens, dass hin und wieder, zuletzt im »Franzl«, eine Gefühlsduseligkeit durchbrach, an die er natürlich selbst nicht glaubte, die aber doch geschickt vorgespiegelt war; zuweilen glückten ihm ein paar elegante, und zuweilen ein paar echt

wienerische und namentlich altwienerische Figuren; die Pointe war fast immer hübsch, manchmal köstlich; und auch gute Witze, clownische Wendungen bekam man; doch natürlich nie ein schwerwiegendes Wort und jede Grösse fehlte. Man hat bei Bahr die sichere Empfindung, dass er, der sich beklagt, dass man ihn und die seinen nicht ernst nähme, sich selbst noch nie ernst genommen hat — ausgenommen seine wilde Zeit, als er jene »gute Schule« und zuletzt noch das wüste Theater-Stück »Die Mutter« schrieb: damals rissen sich wohl einmal Chaosbrocken in ihm los. Später brannte Alles ab und aus und nur der Journalist blieb zurück, der über einen Stil verfügt, der so ausgeschrieben ist, dass man ihn schon heute kaum mehr, höchstens in langen Abständen lesen kann. — — —

Dann brachte Arthur Schnitzler Dramen, Novellen und neuerdings auch einen Roman. Eine gewisse Würde des dichterischen Wollens, eine Ehrlichkeit des Schaffens ist zweifellos an ihnen; nie dass man einen Kompromiss an das Publikum peinlich verspüren müsste. Aber dass einer als anständiger Mensch, so treu sich selbst wie nur möglich, seine Feder führt, und dass er von seinem Gefühlsleben so viel hinzu thut, wie er hat, kann auch in einer Zeit literarischer Gewissenlosigkeit, wie der unseren, unmöglich hoch ange-

rechnet werden — wenn dieses Gefühlsleben ohne sonderlichen Wert für die Zeit und für die Menschheit ist und das artistische Vermögen obendrein noch wenig oder gar nicht ursprünglich und entsprechend eigentümlich scheint. Einzig in den »Anatol«szenen Arthur Schnitzlers war der zitternde Hauch einer Weltanschauung so krystallisiert, dass sich das Leben, ein Teil des Lebens, in Farbenskalen sichtbar und glitzernd brach: ich meine die Stimmung jener jüdisch-christlichen Melancholie, die dort auf das Lebemännische so glücklich angewandt erschien. Und dann war die Novelle »Sterben« eine im Psychischen wie Klinischen gut durchgeführte Studie. Aber sonst hat uns Schnitzler nie etwas gegeben; und die versteckte Sentimentalität, in dem Drama »Liebelei« beispielsweise, wirkte geradezu unerträglich. — — —

Es hat keinen Zweck, auf andere Wiener Autoren einzugehen, von denen Dasselbe oder Aehnliches in womöglich noch höherem Masse gilt. Nur Beer-Hofmann möchte ich wenigstens erwähnen, der in seinen ersten Novellen ein deutlicher Schilderer war. Und auf J. J. David will ich weisen, der in seinen letzten Novellen — dem Band »Die Troika« — eine Entwicklung nahm, die für mein Empfinden die Verheissung, dass wir mit ihm vielleicht doch noch einmal aus

Oesterreich einen Erzähler bekommen, der mit derselben festen zusammenraffenden Hand, ohne Müdigkeit oder Tändelei, das Leben packt, wie das unsere Novellisten thun: Anna Croissant-Rust, Halbe, Schäfer und Stehr. Zu ihnen gehört er, wenn er auch stoftlich vorwiegend Städter ist. — —

Die eigentliche Provinz, die die letztgenannten Dichter für Norddeutschland vertreten, ist auch in Oesterreich zum dichterischen Wort gelangt. Hermann Bahr, der zu ihr kam wie Hansson zum Katholizismus, als nämlich nichts anderes mehr übrig blieb, hat sie verkündet. Und ich glaube, es waren gleich mindestens ein Dutzend Heimatdichter, auf die man hätte merken müsen. Ich habe mich mit einem begnügt: dem Dramatiker Franz Kranewitter, der keinen sonderlich reichen Griff zwar, aber einen so kräftigen ehrlichen treuherzigen hat, dass man das Zutrauen vielleicht haben darf, Oesterreich werde, wenn überhaupt, aus der Provinz heraus regenerieren können.

Seiner Hauptstadt aber, die nicht amerikanisch genug ist, als dass sie die Entwicklung von der ewigen Residenz zur modernen Urbs machen könnte und deren Kunst infolgedessen nie ausgesprochen modernen Kulturstil haben wird — seiner Hauptstadt thun in dieser Zeit, da der Südosten Europas

von dem Nordwesten endgültig überholt wird, Richter not, wie sie in dem einen Anton Lindner seither den einzigen hat, die mit Hohn und aggressiver Kritik zu retten suchen, was irgendwie für die allgemeine Menschheit der Zukunft noch von Wert sein könnte.

Hugo von Hofmannsthal.

Noch heute lieben Einige ein schmales Buch, das vor ein paar Jahren, als es nun einmal geschrieben worden und dann auch erschien, bereits tot geboren war: den »Garten der Erkenntnis«, der ohne literarische Absichten von Leopold Andrian ist — wie der Verfasser sich nannte, ein junger Mann aus sehr altem österreichischem Geschlecht. Totgeboren nicht nur für die deutsche Menschheit und ihre wie ihres Dichtens Entwicklung, nein sogar für das Wienertum totgeboren, von dem es immerhin ein bezeichnendes Stück ausdrückte — wie für den Verfasser selbst. Es zog eine Linie in den wiener Kulturstil hinein, an der das Bezeichnendste war, dass sie von vornherein auf ihr eigenes Ende zu lief. Ausgeschlossen, dass der Leopold Andrian, der diesen Ton als den seinen angeschlagen, ihn wieder, ge-

schweige denn einen anderen klingen machen würde. Es war ein Sterbebuch, eine feine stille altkluge Schrift, doch bei aller frühreifen Weisheit nicht etwa vorlaut, aufdringlich, im Gegenteil, scheu, zurückhaltend, fast schüchtern — mit jenen Farben schwindsüchtiger Schönheit blassgolden auf melancholisches Silber gemalt, die der hinlöschende Jacobsen herbstlich-dänischen Buchenwäldern unter weissen Himmeln entnahm. Nur, dass diese Weisheit von einem todmüden Kinde ohne Erlebnisse gefunden war, nicht von einem Manne, der den Garten der Erkenntnis seines und unser aller Daseins mit Bewusstsein durchschritten hatte. Im Uebrigen war es nichtsdestoweniger ein faustisches Buch, freilich von einem geschrieben, der keine frohe Frau Rat zur Mutter besessen: Rein inhaltlich das Buch eines geborenen Apollinikers, der hinter das um viele Ecken geahnte Wesen des Dionysischen zu kommen verlangt, aber abstirbt, bevor er auch nur den Bogen um die erste Ecke unternommen. Wenn man will, das wiener Wertherbuch unserer Zeit, der wiener »Adam Mensch«, mit einem Zusatz Caspar Hausertum, was Alles in Allem soviel heissen will wie: dass den Dingen statt mit prometheischem Wollen mit anämischem Tasten beizukommen versucht wurde.

Auf jeden Fall steckt der Infantentypus, den es dokumentiert, jedem wiener Dichter von lyrischer Qualität im Blute — diesem Blut, das nie ganz rot und rauchend ist, sondern immer ein wenig blass und sich verflüchtend; sei es blass von dem Schuss Bläue ausgegebener deutscher Tradition oder ausgegebener jüdischer Rasse.

Bei Felix Dörmann äusserte sich solche Dekadenz etwas parvenuhaft. Die Werte der Entartung, mit denen er sein Wesen belud, waren ihm weniger Last und Verhängnis, als eine Orchideeenzucht der Seele, weniger Fatum und mit der Muttermilch eingesogene Natur, als eine Welt künstlicher Blüten, die sich zu einem Dichtertum so gruppieren liess, wie es sich in Frankreich ähnlich, nur weit reicher, üppiger, Achtung verlangender, durch einige wirklich tragische Menschen, wie Baudelaire, lange vordem aus innerem Zwang der Seele gebunden hatte.

Hugo von Hofmannsthal dagegen, im Gegensatze zu Dörmann, kommt dem echten verschwiegenen Degenerationstypus Leopold Andrian schon bedeutend näher. Er ist sozusagen seine gesunde Parallelerscheinung, Dekadenz, die die Agilität der Nerven findet, mit der sie sich über den Mangel an Muskulatur fortbringt: der regenerierte Typus, der zwar nicht mehr heroi-

scher, aber doch sportlicher Interessen fähig ist, die hier »Dichter sein« heissen.

Wenn man sich zuerst in seine Verse hineinliest und ein Bild der Persönlichkeit aufbauen möchte, die sie geschrieben, kann man sogar die Empfindung haben, dass es ein ausserordentlich gesundes Naturell sei; natürlich kein condottierenhaft kraftstrotzendes, aber doch eines, das den Anfechtungen des Seins nicht nur gewachsen, sondern als ihr Herr erscheint; freilich mehr im galantesken Sinne des Barock, als im vitalischen der eigentlichen Renaissance. Man vermutet, dass ein junger Dichter sich ankündigt, der im reifen Alter dereinst ein Lebenswerk voll Raum, Höhe und Pracht geschaffen haben wird; einer, der dann all das Problematische, das den meisten seiner Zeitgenossen die bedeutende Wirkung unmöglich macht, weit hinter sich gelassen und an die Stelle der üblichen Zerrissenheit wieder Rundung gesetzt hat, an die Stelle der ewigen Fragen und Zweifel wieder die Einfachheit grosser Worte und ein gläubiges Vertrauen an die Welt.

Aber dann wird sehr bald mancherlei verdächtig.

Man prüft, worauf sich eigentlich diese Zuversicht gründet und was sie rechtfertigen könnte. Und man findet, dass es in der Hauptsache eine unerhörte versliche Ge-

wandtheit ist, die einen zu ihr verleitet. Das wäre nun eigentlich etwas Gutes, meint man — und man hat auch so geschlossen. Aber es ist in Wirklichkeit etwas sehr Böses. Denn diese versliche Gewandtheit ist von einer Art, ist von einer Güte und Vollendung, die unmöglich lange vorhalten kann und in dem Augenblick, in dem sie ein gewisses Mass von exzellenten Sprachqualitäten erfüllt haben wird, in Manier, Fadheit und rückgratlos glattes Wesen umschlagen muss. Hugo von Hofmannsthal als Formerscheinung stösst wider den Satz, dass es in Dingen der Kunst nichts Gefährlicheres, nichts Ungesunderes, Krankhafteres giebt, als wenn einer als Meister, denn als Lehrling seines Materials, der Sprache, beginnt — wie es naturgemäss sein müsste. Was bleibt ihm übrig? Er kann nur die immer traurige Geschichte des Wunderkindes wiederholen ... kann nur, wenn er das Dichten nicht eines Tages mit einer anderen Liebhaberei vertauscht, als Jongleur der Sprache enden: und schon habe ich Gedichte von ihm gelesen, seine letzten, die an die Oeffentlichkeit kamen, die ihn abwärts zum Nur-Gezierten zeigten.

Ich meine selbstverständlich nicht, dass das das Böse sei, dass Hugo von Hofmannsthals Form in durchaus alten, im Prinzip

überwundenen Bahnen geht, dass Metrum und Reim sorgsam angewandt sind, niemals durchbrochen werden und so fort. Das Alles wäre so schlimm nicht. Wenn nur nebenher der Schuss Neuwertigkeit — den auch seine Versbehandlung aufweist, aufweisen muss, da er ja sonst nichts als ein purer Epigone wäre — wenn dieser Schuss sich nur frischer, jugendlicher, dem Alter des Dichters organisch entsprechend gäbe! So aber, wenn er als vollendeter Shakespearemensch, Goethemensch, Platenmensch kommt, herrscht innerhalb der dadurch bestimmten formalen Gesetzmässigkeit die Note des Selbst- und Neuschöpferischen nicht, wie sie das bei Nietzsche, Liliencron, Dehmel thut, den wahren Fortentwicklungsmenschen unserer Zeit, sondern geht unter. Und nur die Hofmannsthalsche Anschauung bleibt als eigen und ihm eigentümlich bestehen, nicht im genauen Verhältnis auch ihre Behandlung, wie wir das bei Stefan George beispielsweise haben, der kraft der gleichmässigen Durchdringung von neuem Inhalt und alter Form auch und gerade in formaler Beziehung ein ungleich neuerer Mensch ist als Hofmannsthal. Der wiener Stilist hat von Anbeginn das Uebergewicht dem Epigonen zu. Und mit einem Kraftruck dieses Uebergewicht auf die andere neue Seite zu werfen, dazu ist er, das Kind

schwächlicher nachtheresianischer Kultur, nun einmal nicht fähig: er, der das Dichten sportlich, spielerisch betreibt, wird bald nichts anderes sein als Epigone. Der andere, der rheindeutsche Stefan George, der es ernster, gothisch-streng, fast heilig mit seiner Kunst meint, wird dagegen nie in die Versuchung, zu dilettieren, kommen.

Damit ist schon gegeben, dass der Grund im Persönlichen stecken muss, in der Art der Hofmannsthal eigenen und eigentümlichen Anschauung. Die Würde fehlt. Die Hochachtung vor dem Schöpferischen im Menschen, das wie ein Verhängnis schicksalsschwer im Dichter walten muss. Bei Stefan George ist diese Hochachtung so gross, dass sie ihn oft zur Pose verleitet. Bei Hugo von Hofmannsthal ist sie so klein, dass sie ihn zuweilen oberflächlich, geistreichelnd macht; heute schon. Neben überaus trefflichen Bildern begegnet man nachlässigen, gänzlich verfehlten, solchen, die einer vorüberhuschenden Idee zu Liebe gewählt waren und in der Brillanz der letzteren stecken blieben, begegnet man unorganisch gewonnenen und halben Bildern. Aehnlich verhält es sich mit seinen Moralen. Wie bei Leopold Andrian, nur gehäufter noch, trifft man auf Sätze voll ausserordentlicher Weisheit. In beiden Fällen ist es sozusagen angeborene Weisheit, nicht

aus dem allgemeinen Leben durch das eigene gewonnen, sondern einem Denken entsprungen, das sich als vererbter Blick in und hinter das Sein darstellt und ohne besonderes persönliches Zuthun geschah. Die eigentliche Arbeit haben eben andere, körperlich oder geistig verwandte, haben irgendwelche Ahnen früher gethan: jetzt giebt sie sich als überkommener Reichtum, wie aus einem Füllhorn glänzend und prachtvoll. Doch Leopold Andrian übermittelt die Resultate anspruchslos, wie selbstverständlich: und sein schmales Buch bekommt dadurch den Blick des wenn auch absichtslos Selbsterworbenen und dadurch des Doch-wieder-Neuen. Hugo von Hofmannsthal kokettiert mit seinen Moralen. Die Lust stellt sich bei ihm ganz ersichtlich ein, eine durch andere noch zu übertreffen; und so kommen mitunter gezwungene Weisheiten heraus, herbeigezogene oder halbe oder gemeinplätzliche. Doch muss anderseits anerkannt werden, dass es ihm meistens gelingt, Vorstellungen — beispielsweise Landschaften — Verfassungen — beispielsweise Leidenschaften — in Bilder und Formeln zu bringen, die berühren, als ob sie wirklich erlebt, die letzteren, als ob sie schwer, wenn nicht geradezu schmerzhaft erprobt seien. Und es gelingt ihm dann, sich als den tief in sich und in der Welt Erfahrenen hinzustellen.

Bis zu einem Grade muss das seine Berechtigung haben. Und wenn das Erlebnis auch im Spiegel geschah, es war doch eines; man kann ihm die innere Wahrheit nicht absprechen, zumal der äussere Blick, mit dem es gegeben wurde, so vollkommen und unabweisslich ist. Die paar ganz grossen Gedichte in seiner Lyrik, die, in denen es ihm gelingt, überkommenem Ton nie vernommene Klangnuancen zu geben, zeugen davon; und wenn irgendwo, dann hat man in ihrer mystischen Schönheit den Rest Hugo von Hofmannsthal, der wirklich echt ist, ganz. Ich will eine Probe davon geben. Die

Ballade des äusseren Lebens.

Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen,
Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben,
Und alle Menschen gehen ihre Wege,

Und süsse Früchte werden aus den herben
Und fallen nachts wie tote Vögel nieder
Und liegen wenig Tage und verderben,

Und immer weht der Wind und immer wieder
Vernehmen wir und reden viele Worte
Und spüren Lust und Müdigkeit der Glieder,

Und Strassen laufen durch das Gras, und Orte
Sind da und dort, voll Fackeln Bäumen Teichen
Und drohende, und totenhaft verdorrte . . .

Wozu sind diese aufgebaut? Und gleichen
Einander nie? und sind unzählig viele?
Was wechselt Lachen, Weinen und Erbleichen?

Was frommt das alles uns? Und diese Spiele?
Die wir doch gross und ewig einsam sind
Und wandernd nimmer suchen irgend Ziele?

Was frommts, dergleichen viel gesehen haben?
Und dennoch sagt der viel, der Abend sagt,
Ein Wort, daraus Tiefsinn und Trauer rinnt
Wie schwerer Honig aus den hohlen Waben.

Ich weiss, dass auch in diesem Gedicht nicht jedes Wort notwendiges Wort, notwendiges Geschöpf ist, dass manche nur um des Reimes, mehrere um des Metrums willen da sind, dass das Bild des ‚Honigs aus den hohlen Waben', oder vielmehr, dass der Begriff ‚Honig' keine inhaltliche Beziehung zu dem Begriff ‚Abend' hat, oder gar zu ‚Tiefsinn' und ‚Trauer', und dass selbst ein Platen, von Goethe und Shakespeare ganz zu schweigen, mühelos ein wirklich korrespondierendes Bild gefunden hätte. Doch derlei Einwände können bei einem so ungewöhnlichen Gedichte nichts heissen, das als Ganzes und von sich aus die Seele des Lesenden in eine Bewegung bringt, die unter dem Einflusse höherer Gewalten zu schwingen scheint. Hier ist Hugo von Hofmannsthal einmal reiner Dichter und zeigt sein inneres Gesicht; kein Artifex.

Wer den letzteren rein kennen lernen will, mit all der Unehrlichkeit seines Handwerkes, das Spielerei ist, der mag etwa den

»Erben« lesen, wo die Idee des Ganzen erdrückt wird von der Mache im Kleinen: wo ‚die Falten des Lebens' — man stelle sich vor! — ‚Tod! flüstern', weil die Zeile vorher ‚walten' stand . . wo ‚schwebend unbeschwerte(n) Abgründe' dem Reim ‚Gärten' zu Liebe vorkommen . . und wo aus demselben Grunde Baumwipfel (‚in den weiten') eine Beziehung zum Schritt (‚Schreiten') von Tänzerinnen zugeschrieben bekommen. Mir widerstrebt es herzlich, dieses Konglomerat von Unmöglichkeiten — Unmöglichkeiten nicht auf Grund irgend eines aesthetischen Princips, sondern der Natur: in der Natur selbst, wie im dichterischen Menschen — hier mitzuteilen. Das Negative durch Bekanntgabe positiv zu machen, scheint mir immer von zweifelhaftem kritischem Wert. Ich will lieber noch ein Gedicht hier anreihen, das für mein Empfinden eines seiner schönsten, der einfachsten ist, und das im Besonderen noch deshalb merkwürdig erscheint, weil es in allerdings geringem Masse eine Durchbrechung des alten klassicistischen Versprincips bedeutet und statt der dekorativen Wirkung, die sonst bei Hugo von Hofmannsthal Regel ist, eine schon mehr impressionistische zulässt. Ich meine den »Vorfrühling«.

Es läuft der Frühlingswind
Durch kahle Alleen,

Seltsame Dinge sind
In seinem Wehn.

Er hat sich gewiegt,
Wo Weinen war
Und hat sich geschmiegt
In zerrüttetes Haar.

Er schüttete nieder
Akazienblüten
Und kühlte die Glieder,
Die atmend glühten.

Durch die glatten
Kahlen Alleeen
Treibt sein Wehen
Blasse Schatten

Und den Dúft
Den er gebracht
Von wo er gekommen
Seit gestern Nacht.

Lippen im Lachen
Hat er berührt
Die weichen und wachen
Fluren durchspürt.

Er glitt durch die Flöte
Als schluchzender Schrei
An dämmernder Röte
Flog er vorbei.

Er flog mit Schweigen
Durch flüsternde Zimmer
Und löschte im Neigen
Der Ampel Schimmer.

Freilich, auch in diesem Gedicht von zauberisch echter Stimmung ist Hugo von Hofmannsthal, trotzdem er sich fast naturalistisch beschieden hat, eine jener Unwahrheiten unterlaufen, die man in seinen visionären Gedichten oft Strophe für Strophe findet und die ein Künstler, der wirklich gebärerisch schöpft, überhaupt nicht kennen würde: ich meine, dass in der logischen Bildmässigkeit die Vorstellung der ‚kahlen Alleeen' von der der ‚Akazienblüthen' einfach wieder aufgehoben wird.

Was von der Diktion des Lyrikers gilt; besteht natürlich auch von der des Drama, tikers Hugo von Hofmannsthal zu Recht- Es ist also nichts weiter über sie zu sagen. doch möchte ich ausdrücklich herausheben, dass es, wie dort eine wirklich lyrische, so hier eine wirklich dramatische Diktion ist.

Deshalb braucht freilich Hugo von Hofmannsthal noch lange kein Dramatiker zu sein. Und er ist auch keiner.

Alles was er in dramatischer Form geschrieben, zeigt noch deutlicher das Fatale seiner künstlerischen Existenzbedingungen. Wenn er sich lyrisch konzentrierte, so brachte er wenigstens für den Augenblick und im Umkreis des gegebenen kleinen Stoffes ein Rundes, in sich Zurücklaufendes zu Stande; und das Bedenkliche war blos, wie man ge-

sehen, dass er es mit einer solchen Meisterschaft that, der man unmöglich Langlebigkeit voraussagen konnte. Steht er aber vor einem grossen Stoff und sucht er ihn zu zwingen, so zeigt sich, dass seine Entwicklungskraft schon für die Dauer des Schöpfungsprozesses, der dazu nötig, zu mürbe, unausgiebig, bald zusammenbrechend ist.

Ich will erzählen, wie das zusammenhängt.

Wie Hugo von Hofmannsthal im Formalen keine artliche Entwicklung — nur eine gradliche Vollendung mit genau vorbestimmter Grenze — haben kann, so ist es heute schon ausgemacht, dass ihm auch eine inhaltliche auf keinen Fall beschieden ist. Beides ist natürlich nur Grund und Folge, das Letztere die eigentliche Ursache des Ersteren: erneuerte er sich im Inhaltlichen, so würde er es notwendig auch im Formlichen thun, hätte er eine andere Weltanschauung als die, welche ihm in die Wiege gelegt wurde und die er dann als Dichter in magische Beleuchtung zu rücken liebte, hätte er eine selbst erworbene Weltanschauung, eine die ihm Wunden geschlagen, dann müsste er auch beständig darauf aus sein, ihr neue Ausdrucksmittel zu finden. So aber kann er sich damit begnügen, die alten Ausdrucksmittel seinen an sich ja nicht wechselnden noch wachsenden Zwecken dienstbar zu

machen — bis diese Zwecke eines Tages langweilig geworden sind; ihm oder uns, das ist gleichgültig. Das letztere ist ausgemachterweise, nehmen wir es wenigstens an, noch nicht eingetreten. Und ob Hugo von Hofmannsthal selbst von sich noch etwas erwartet, kann man natürlich nicht wissen.

Und nun macht er sich an dramatische Vorwürfe! Das heisst, an Vorwürfe, die vor allem gerade inhaltliche Entwicklungskraft verlangen. Und zwar in einer zweifachen Beziehung: Einmal sich selbst gegenüber die Kraft, sich von dem Leben fortwährend thematisch bereichern zu lassen, mit jedem neuen Drama auch wieder thematisch neu zu kommen — Und zweitens dann die Kraft, ein gegebenes, von der schöpferischen Seele angenommenes Thema auch von seinem Anfang bis zu seinem Ende gliedweise und doch dabei die Beziehungen knüpfend durchzuführen. In Beidem versagt der Dramatiker Hugo von Hofmannsthal.

Hat man einen Lyriker vor sich, dessen Lyrik in nichts weiter als einer Variation ein und desselben Stimmungsgehaltes besteht, so ist das gewiss ein Zeichen einseitiger Empfindungsveranlagung — aber sie kann sein Stil sein und, wenn sie sich zu einer gewissen Grösse erhebt, auch den Lyriker als solchen gross machen. Lenau

etwa ist der Beweis; und auch Hugo von Hofmannsthals Lyrik selbst vermag unter diesem Gesichtswinkel zu passieren. Von einem Dramatiker aber muss man unter allen Umständen eine, ich möchte sagen, chameleontische Empfindungsveranlagung verlangen.

Und nun vergleiche man die ersten Dramolete Hugo von Hofmannsthals, die, welche er unter dem Pseudonym Loris an die Oeffentlichkeit gab, und seine letzten Dichtungen in szenischer Form: eine wesentliche Wandlung, oder gar einen Umschwung, wird man nicht feststellen können. Abgesehen von der formlichen Vollendung natürlich, an die er seine ganze Liebe verschwendet — mit siebenundzwanzig Jahren naturgemäss geschickter, weicher, deutlicher modellierend, als mit siebzehn, so dass es ihm heute unter Anderem besser gelingt, eine Figur plastisch herauszumeisseln, sie lebendiger herauszukolorieren, als früher. Aber die Figuren selbst haben stets die gleichen Pläne, Wünsche, Neigungen — ihre Seelen sind auf den Ton einer einzigen Saite gestimmt. Immer ist es derselbe Niedergangstypus, der Infantentypus mit dem weissen Körper und der weissen Seele. Artunterschiede bestehen nicht. Und Gradunterschiede sind im Dramatischen, wo es nicht gilt ein pathologisches Bild mit

allen den möglichen Varianten zu entwickeln, belanglos: so ist es da gleichgültig, ob einer anämisch schmachtet oder hektisch schwärmt. Man mag nehmen, wen man will: Die Menschen in jener frühen Szene »Gestern«, die Hugo von Hofmannsthal zuerst bekannt gemacht hat. Den Thoren in der »Der Thor und der Tod«. Den Wahnsinnigen in dem Fragment »Aus einem Puppenspiel«. Die Schüler in »Der Tod des Tizian« oder die Madonna Dianora in »Die Frau im Fenster«. Immer ist es dieser eine und derselbe Typus des Menschen, der nicht der Macht des lebendigen Lebens erliegt oder sie besiegt — was an sich gleichgültig wäre; wichtig ist nur, dass in den tausend Möglichkeiten zu siegen oder besiegt zu werden auch die Möglichkeit tausend verschiedener Schicksale, das ist, wirklich verschiedener Dramen liegen würde — sondern der Typus, dessen Daseinsfunktionen wie von den Sternen abhängig sind von den Launen des Nervensystems, des durch ästhetenhafte Kulte zerrütteten. Ja, bis in das orientalische Milieu der »Hochzeit der Sobeide« und das nordische des »Bergwerks zu Falun« hinein lässt sich dieser Typus verfolgen; und wenn er im »Abenteurer und die Sängerin« überwunden zu werden scheint, so wird er es durch sein genaues Gegenteil, durch seine einfache Um-

drehung, wodurch in Hugo von Hofmannsthals Dramatik auch keine neue, nur eine verwandte Note kommt. Immerhin ist der »Abenteurer und die Sängerin« das Stück Hugo von Hofmannsthals in dramatischer Form, wenigstens der erste seiner beiden Akte, das am längsten gutiert werden dürfte: es stehen eine Reihe unsagbar schöner und einige ganz grosse Passagen in ihm.

Im Grunde ist die Eintönigkeit, die in blassen, aber edlen oft kostbaren Farben schleierhaft über Hugo von Hofmannsthals Dramen liegt, keine andere als jene, die wir in Norddeutschland, nur grauer, wirklicher, oft schrecklich, im Tone des Conradi, Przybyszewski, Schlaf und anderer haben: die Eintönigkeit problematischer Lebensauffassung und -führung, vom kulturrellen Instinkt auf den aesthetischen des Wienertums übertragen. Schreck vor dem Leben, prometheischer Schauder satanisch oder divin gefärbt, ward Wehmut und schöne stille Geste. Aber eben das Aesthetische, die Macht feiner sprachlicher Vorführung, lässt uns die typische Verfassung dort auf den ersten Blick als gesunder, weil bezwungener erscheinen, denn bei uns. Wenn man aber näher zusieht, findet man, dass man dort noch nicht einmal den Drang und die Kraft zum prometheischen Schrei hat und der

leise, scheinbar beherrschte Ton nichts als Unfähigkeit des lauten ist. Abgesehen davon, dass man bei uns, wie angedeutet, den richtigeren Weg geht und ein pathologisches Bild giebt; das heisst, den autopsychischen Stoff in der angemesseneren Form des Romans behandelt. Hugo von Hofmannsthal dagegen wählt die dramatische Form und es geht ihm wie D'Annunzio, dem Dramatiker, der auch über die Verwendung einer und derselben typischen Verfassung — und es ist eine ähnliche, nur grösser gesehene wie bei Hugo von Hofmannsthal — nicht hinaus kommt. Die Bühne aber fordert Abwechslung, Abwechslung und wieder Abwechslung!

Die Beziehung, die so zwischen Hugo von Hofmannsthal und D'Annunzio besteht, ist von einer Weise, die mich auf den zweiten Punkt bringt, in dem der erstere als Dramatiker versagt: dass der Dichter, der unfähig ist, sich selbst durch Verallgemeinerung seines Ichs zu bereichern und damit, sich selbst beständig über sich hinaus zu entwickeln, auch die Gabe nicht hat, im also gegebenen Umkreis einen Stoff dramatisch voll auszubilden, auszubauen, von seinem Anfang bis zu seinem Ende durchzuführen. Hugo von Hofmannsthals Athem reicht zu einem Gedicht, zu einem Monolog, zu einer Scene, aber zu einem Akte ist er oft bereits

zu schwach, geschweige denn zu einem ganzen Stücke. Und das ist das Allerbedenklichste an ihm. D'Annunzio geht das plastische Vermögen, das Hugo von Hofmannsthal wenn auch nicht allzu stark doch immerhin hat, vollständig ab. Aber dafür ist es ihm gegeben, nach bedeutendem Plane und mit dramatischer Consequenz ein Werk auch wirklich aufzubauen: es steht und hat Höhe, sogar ein Dach — der letzte Akt deckt die Fragen, die der erste aufsperrte, zu. Hugo von Hofmannsthal bleibt ewig im Fragmentarischen, sei es im Anlauf, sei es im Abriss stecken. Wenn er einen Akt zwingt, wie gesagt, dann ist es schon viel. Und zerrt er diesen einen Akt einmal in mehrere auseinander, dann werden im besten Falle wieder einfache Scenen daraus; oder man kann gewiss sein, dass das, was sich seinem Wesen nach als Akt, das heisst als rund für sich, doch in Beziehung stehende Teilhandlung einer grösseren ganzen, giebt, ärmlicher dürrer kahler durchsichtiger ausgefallen ist, als es sonst bei Hugo von Hofmannsthal die Regel. Man lese die »Hochzeit der Sobeide« darauf hin und »Das Bergwerk zu Falun«, und man wird die gewisse Empfindung haben, dass von dem, der sie geschrieben, eine Wirkung in die Länge und Breite, eine sozusagen abendfüllende Wirkung, um mich

praktisch auszudrücken, kaum je zu erwarten stehen dürfte.

Dieser fragmentarische Zug ist natürlich nur eine Aeusserung des im Kern problematischen Wesens Hugo von Hofmannsthals. Er ist zu klug und zu geschmackvoll zugleich, um den Mund voll zu nehmen von dieser Problematik; aber sie und der energetische Knacks, den sie voraussetzt, ist da . . und damit das, was wir vor allem einmal überwinden müssen, endlich überwunden haben sollten: wir werden sonst nie zu der Kunst, im Besonderen nie zu dem Drama kommen, in dem von allen Seiten gesammelt ist, was in unserer Zeit an Werten, wert der Ewigkeit aufbewahrt zu werden, aufgespeichert liegt.

Ich habe neulich einmal einen Satz über die Dichter dieser unserer Zeit gehört, der hart war, erschreckend hart, aber etwas leidig Wahres hatte. Jemand sagte: »Wer heute im Einzelnen etwas ‚kann‘, kann nichts Ganzes, und wer anderseits etwas Ganzes ‚will‘, der kann nichts im Einzelnen.« Man weiss: einige Lyriker sind auszunehmen. Aber im Dramatischen, da sind Hugo von Hofmannsthal und anderseits d'Annunzio die Bestätigung dieses Satzes. Wer ihn anerkennt, wird wissen, warum ich hier mehr gegen als für Hugo von Hofmannsthal ge-

schrieben: Man soll wieder das Beste wollen, und sei es auf Kosten des Guten!

Der Held des schmalen Buches von Leopold Andrian stirbt, ohne erkannt zu haben. Hugo von Hofmannsthal ist genau derselbe Held seiner Dichtungen, der heute ins Leben tritt und für den es Nichts giebt, das er nicht erkannt hätte und das er nicht könnte. Bis auf das Ganze! Deshalb wird auch er sterben. Wir aber haben genug des Stückwerkes, das ohne Wurzelkraft in unseren Tagen über die Erde gestreut ward. Und wir wollen wieder das Ganze! Bekommen wir es nicht, dann gehen wir lieber zu unseren Classikern zurück, die Alles erkannten und konnten. Bis auf das Stückwerk!

P. A.

Es ist keine Pose und keine kapriziöse Idee, ist erst recht kein blosser Zufall, dass Peter Altenberg sich so nennt: »P A«, wenn er von sich selbst redet oder sich selbst handelnd einführt in seine Dichtungen, die mit Absicht in der pointenknappen Form von Skizzen gehalten sind. »P A« ist die Skizze seines innersten Wesens, die Visitenkarte seiner Seele sozusagen und die Pointe im Sinn seines Seins — äusserlich dokumentiert. In dem scheinbar sonderlingshaften oder beiläufigen Zug liegt der ganze Mensch, wie er für sein Teil ein Zeitalter mit repräsentiert, von dem man wohl gesagt hat, dass es im Gegensatz zu allen anderen nicht das des Briefes mehr sei, sondern der Depesche.

Peter Altenberg, P A, hat als gedanklich und künstlerisch produzierendes Individuum Depeschenstil. Er erzählt nichts mehr, sondern

begnügt sich damit, die wesentlichen Punkte anzugeben. Und da er sie suggestiv anzugeben weiss, ist er in seiner Art vollkommen: es fällt dem modernen Menschen nicht schwer, zwischen den Chiffren die Zusammenhänge herauszufühlen.

Peter Altenberg ist P A. Wenn er Einzelnes andeutet, hat man das Ganze. Das Grosse als solches kümmert ihn nicht; er sieht nur das Kleine bedeutungsvoll; das aber ist für ihn ein auf sein essentielles Minimum zurückgeführtes Grosses.

Andere Dichter — auch heute noch — werfen schwer und dröhnend ihre Werke in die Welt und ihre Namen bekommen im Laufe der Jahrhunderte dieselbe Schwere und denselben dröhnenden Ton. Wie klingt Shakespeare! wie klingt Göthe! Das Menschliche, mit dem leiblichen Leben geboren und dann zum Schöpferischen geworden, zieht kraft solcher Dichter immer weitere und weitere Kreise und erfüllt thatsächlich schliesslich die ganze Welt, die es ausdrückt und von der es entnommen: auf grosse Worte ist das Sein gebracht. Peter Altenberg klingt P A, und es liegt ein Symbol darin! Sein Menschliches, mit dem leiblichen Leben geboren und dann zu seinem Schöpferischen geworden, ist nicht die überdimensionale Ausweitung aller der Qualitäten, die latent

in ihm liegen, sondern ihre Kondensierung: in kleinen Dosen verabreicht er das Sein, künstlerischen oder gedanklichen Dosen, wie gesagt.

In solchem Betracht ist P A eine kuriose Erscheinung, eine, die die Regeln der sonstigen dichterischen Phänomenologie nicht bestätigt. Auch heute, denn der Terminus des Depeschenzeitalters ist nur ein relativer, deckt bloss nebenherlaufende Augenblickswerte, nicht die Ewigkeitswerte, die auch unsere Kultur nach wie vor führen. Der Unterschied gegen früher ist schliesslich nur der, dass wir uns mehr und mehr die Möglichkeit schaffen, auch im einzelnen Kleinen gross zu sein. Darüber aber geht nach wie vor der Zug und Schwung des grossen Ganzen, der unsterbliche Drang der Menschheit zu panoramatischen Gesichtspunkten, nicht bloss zu minutiösen und pretiösen.

Aber gerade deshalb kann das Abweichende einer Erscheinung wie Peter Altenberg so sehr wohl in einer korrespondierenden Beziehung mit Zeiterscheinungen stehen, deren spezieller Ausdruck er ist . . . gerade deshalb muss man dem Wesen seines Kuriosen nachgehen, das darthut, wie die an sich wichtige und wesentliche Zeitausnahme die wichtigere Zeitregel bestätigt.

Peter Altenberg ist Wiener: das bezeichnet

auch ihn naturgemäss und stilgemäss bis zu einem Grade. Aber dieser Grad ist sehr bald erreicht und hinter ihm, scheint mir, fängt dann erst der eigentliche Peter Altenberg, der P A, an.

Der Unterschied dürfte in der Hauptsache darin liegen, dass Peter Altenberg der einzige Weltmann ist, der aus Wien in die moderne Literatur gekommen. Weltmann nicht im Sinne des internationalen Flaneurs, sondern der Herzensweite — im Sinne seiner Gabe, sich mit allem Irdischen wahrhaft europäisch, kosmopolitisch, weltbürgerlich zu identificieren. Seine Moral ist Völker verbindend, weil Individuen verbindend.

Immerhin zeigt sich der Wiener in manchem.

Abgesehen vom Milieu natürlich und abgesehen auch von einer Bevorzugung femininer Stoffe, auf die ich in Sonderheit kommen werde, zeigt er sich vor allem in einer bewussten Inanspruchnahme, ja Verkündigung des christlichen Momentes für unsere Zeit.

Der norddeutschen Meinung, dass das christliche Moment sich nunmehr ausgespielt habe und dadurch überflüssig geworden sei, dass infolge zweijahrtausendlanger Moralinzucht seine Ethik jedem Menschen, der heute geboren wird, mit in das junge Leben gelegt werden dürfte, als ganz selbstverständlich — dass wir beispielsweise die Nächstenliebe,

um gleich die Summe aller christlichen Moralmomente zu nennen, gar nicht mehr als Postulat, sondern als einen Instinkt empfinden, dem wir so natürlich gehorchen wie dem Hunger und der Liebe: dieser norddeutschen Meinung ist man im katholischen oder semitischen Oesterreich nicht. Der Grund kann für uns nur darin liegen, dass man in Oesterreich, in Wien, entweder noch gar nicht zum wahren Christentum, wie es sich durch zwei Jahrtausende germanisch entwickelt hat, vorgedrungen ist, dass man es vielmehr als das eigentlich Neue im Seelenleben der modernen Generation erachtet: Fall des Semiten, der erst in unseren Tagen seine Lebenstendenzen altruistisch säubert, sich all die kleinen Egoismen seiner Rasse abwäscht und infolgedessen mit einer gewissen Arroganz behauptet, dass nun erst, in dem Augenblick, da der Semit zum ersten Male Christi einigermassen würdig wird, das Heilandsreich auf die Erde komme. Oder aber man hat das wahre Christentum verloren, es jesuitisch zu weichlichen Nervenkulten hinentwickelt, die nicht der Religion, sondern ästhetischen Bedürfnissen dienen: Fall des aristokratischen Neokatholikers, der Gebete wie Parfum behandelt.

Peter Altenberg ist der einzige Dichter, bei dem die christliche Moral nicht Phrase

oder intellektuelles Armutszeugnis, noch ästhetisches Remedium ist, sondern wirkliches Erlebnis, wenn anch weniger des beteiligten Herzens, als des gedanklichen Triebes zu einer Weltanschauung. Er giebt diese christliche Moral oft egidyhaft, uhdehaft ehrlich. Während er an anderen Stellen allerdings das Richard Wagnerische hat, wenn auch ohne seine sentimentale Tristanwehleidigkeit.

Beim Egidyhaften und Uhdehaften entfernt sich Peter Altenberg regelmässig, wie es ja nicht anders sein kann, vom Künstlerischen und nähert sich dem Agitatorischen humaner Ideeen. Beim Richard Wagnerischen stellt sich das evangelisch verloren gegangene artistische Moment wieder christlich her und giebt Peter Altenberg, sonst dem Beherrscher der leisen Zwischentöne, einen superlativen Klang:

Nicht Dir und Einem gieb das Gute, das Du gefunden auf Deinen schweren Wegen — — — gieb es Allen!

Auf dass an Deinem armseligen Erden-Wallen der Eine und der And're Klärung finde!

Künstler? Dichter? Wahn der Grösse!

Was Du Merk-würdiges erlebt, bring' es den Fremden, dass sie's mit-erleben!

So wirkt das heilige Gesetz organischer Solidaritäten.

Lass sie Teil-nehmen!

Ich liebe diesen superlativen Klang nicht an Peter Altenberg. Pathos passt nun ein-

mal nicht zu P A. Mag er der Begeisterung noch so begeisterte Worte finden, wie dieses etwa: ‚Begeisterung und Deklamation sind Mittel, unseren Stoffwechsel zu beschleunigen, also unser Menschentum zu steigern. Man verjüngt sich dabei. Es ist wie ein Turnen von innen.' So ist es auch bei ihm nur eine Begeisterung von innen, ein stilles Glühen im Herzen, im Gemüt und seinen Wünschen für das Menschentum. Kein Flammenschlagen nach aussen: das Prometheische in ihm lebt nur als kleines Pünktchen Licht und reicht gerade aus, den Menschen Peter Altenberg selbst zu erhellen und zu durchwärmen. Es wäre thöricht, zu verlangen, dass davon auf andere ganze Feuerwogen übergingen. Peter Altenberg ist lieber Mensch, aber ganz und gar nicht Heroe.

Doch das Citat, das erste, das pathetische, ist interressant: scharf hinein fällt das Wort von den »organischen Solidaritäten«.

Peter Altenberg hat, und das macht ihn zum »P A« und so ungemein wertvoll, neben dem Reaktionär-Christlichen noch das Pionierhaft-Amerikanische, von dem ich ausging — jenes Weltmännische, auf das ich wies. Ich möchte geradezu sagen, er hat etwas vom Walt Whitmanhaften; rein sprachlich und, was wichtiger ist, auch inhaltlich.

Seine Bilder sind Lokomotive, Shrapnell

und ähnliche. Einmal sagt er beispielsweise von tanzenden jungen Leuten: ‚hier öffnete das junge unverbrauchte Leben eine seiner Ventilklappen und liess Begeisterung und Jugendlust ausströmen.' Ich behaupte natürlich nicht, dass das besonders schöne Bilder sind, im Gegenteil, aber sie zeigen, wie P A auf dem Wege ist durch die Wildnis noch nicht umgesetzter Anschauungs- und Auffassungskomplexe. Er bestätigt es selbst mit dem Satze: ‚Ich interessiere mich nicht für die Dinge, die waren, ich interessiere mich für die Dinge, die sind, die kommen werden.' Bewegung — das ist sein immer wiederkehrendes Wort. Fühlen nach Vorne, auf das kommt es für ihn an: und in diesem experimentierenden Sinne passt Begeisterung zu ihm.

Seine Skizzen sind inhaltlich genommen denn auch wie Fremdworte aus einer Sprache, die wir nur erst teilweise verstehen — wie Fremdworte der Seele, wie künftige Schlagworte sich heute erst vorbereitender seelischer Zustände. Wir wissen oft ihren wortwörtlichen Sinn nicht — aber wir ahnen ihn, denn diese Skizzen haben, wie eben Fremdworte immer, eine besondere Athmosphäre um sich, die wir gleich als solche empfinden, wenn sie sich mit unserer gewöhnlichen mischt.

Es ist bezeichnend, wie P A das erreicht.

Er hat sich eine ganze eigentümliche halb pleinairhaft impressionistische, halb japaneske Manier geschaffen, um all die feinen Beziehungen des Menschen zu sich selbst und zu anderen Menschen zu fixieren. Meist genügt es, dass ein paar delikate Aeusserlichkeiten zusammengestellt werden, um eine ganze Assoziation von innerlichen Zusammenhängen herausspringen zu machen, einen ganzen modernen und immer ungewöhnlichen Konflikt, die Möglichkeit tausend künftige Konflikte ahnen zu lassen.

Hier eine Probe, die erste Skizze aus seinem ersten Buch, das nicht anders heissen konnte als: »Wie ich es sehe«:

Neun und Elf.

Margueritta stand nahe bei Ihm.

Sie lehnte sich an Ihn.

Sie nahm seine Hand in ihre kleinen Hände und hielt sie fest. Manchmal drückte sie sie sanft an ihre Brust.

Und doch war sie erst elf Jahre alt.

»Margueritta ist die Menschenfreundin« sagte die Mutter zu dem jungen Mann, »Rositta ist anders — —. Sie liebt die Einsamkeit, die Natur und die Tiere. Jetzt hat sie ihr Herz einem gelben Dachshund geschenkt, Herrn von Bergmann. Sie hatte das Glück, ihm gestern vorgestellt zu werden. Sie hat heute die Taschen voll Würfelzucker für ihn — — — aber es ist eine unglückliche Liebe.«

»Wieso unglücklich — —?!« sagte das Kind, ich liebe ihn ja! Ich denke immer an ihn — —. Das macht mich doch glücklich?!«

Rositta war neun Jahre alt, zart und bleich.

Margueritta sagte: »O, Rositta ist übertrieben —!«

»Wieso?!« fragte die Schwester und erbleichte —.

»Ja, Du bist übertrieben — —! Sie will Sennin werden am Patscherkofl und Zither lernen!«

Rositta: »Der Wirt in Jgls hat so schön Zither gespielt und gesungen! Und er hat gar nicht gewusst, dass er schön singt — —! Er ist dagesessen und hat gesungen — — —.«

Margueritta: »Rosie hat eine Altstimme und dichtet sich selber die Lieder. In der Früh singt sie manchmal. »O, meine Berge, meine Berge — —!« Aber übertrieben ist sie doch — — —!«

Die Mutter sagte: »Das ist doch kein Lied: O meine Berge — —!?«

Rosie sah ihre Schwester an. Sie war erstaunt, verlegen.

Margit sagte: »O ja das ist ein Lied — —! Mama, das verstehst du nicht, das verstehen nur wir. Ein Lied ist es, nicht wahr, Herr — — —?!«

Der junge Mann sagte: »Ja!«

Er dachte: »Es ist eine tönende Menschenseele — — ein Lied!«

Er blickte in die Welt zweier Kinderseelen.

Margueritta war die rosige Morgenröte — — man konnte es nicht anders sagen.

Aber die Andere, die Sennin am Patscherkofl, die bleiche zarte, die Zither lernen wollte und die mit einer Altstimme sang: »O meine Berge, meine Berge« — —?!

Es wurde Abend.

Er sass zwischen den beiden Kindern auf einer Bank an der Esplanade.

Margueritta legte ihr blondes Köpfchen auf seinen Schoss und schlief ein. — —

Rosie sass da und blickte auf den See hinaus. — —

Beide weisse süsse Kinderseelen waren ihm zugeflogen.

Aber wirklich liebte ihn nur Margueritta und wirklich liebte er nur sie.

Was ist das »wirklich«?!

Ueber der anderen schwebte das Schicksal. In ihr sang es: »O, meine Berge — — —«. Und doch küsste sie ihn so sanft und sagte: »Du, Herr Albert — — —«

Aber den Herrn von Bergmann mit dem gelben Fellchen und den krummen Beinchen und den riesigen Ohren — — — den liebte sie »wirklich«!

Wenn er vorüberwatschelte, hatte sie eine tiefe Sehnsucht — — —. Sie stand da mit ihren verschmähten Zuckerstückchen und warf sie ins Wasser — —

Der junge Mann fühlte die Tiefe.

Die Mutter sagte einfach: »Rositta ist schwer zu behandeln Ich sehe darauf, dass sie viel schläft. Ich möchte Aufregungen von ihr fern halten — — —.«

Auch das Mutterherz fühlte das »schwebende Schicksal.«

Der junge Mann behandelte beide gleich. Beide küsste er, mit Beiden ging er Hand in Hand über die Esplanade, mit beiden ruderte er in den Abendstunden langsam auf und ab — - - —. Beiden schenkte er zum Abschied, im Herbst, zwei goldene Kuhglöckchen als Brosche, mit dem eingeätzten Worte »See-Ufer«.

Rositta sang am nächsten Morgen in der Stadt mit ihrer Altstimme: »O meine Berge, meine Berge —!«

Es war doch ein Lied — — ein Lied!

Margueritta hörte zu und dachte: »Du Dichterin, Du Sängerin — — —«

Dann sagte sie einfach: »Rosie, Du bist übertrieben — — —!«

So eröffnet P A Perspektiven auf innere Romane; ein schmaler Spalt, aber man sieht Vieles durch ihn. P A's Skizzen sind wie phonographische Nachrichten aus unserem wahrsten Sein, aus jener mystischen Sphäre tief in uns, wo Physis und Psyche eine Einheit sind: Man hört nicht ganz deutlich, aber man hört, dass in Bezirken überhaupt gesprochen wird, die man sonst und früher für tot hielt.

Doch muss man, wenn ich so ‚unser wahrstes Sein‘ sagte, das ‚unser‘ ein wenig einschränken. Der Wiener, der im Kern marode Mensch, dokumentiert sich darin wieder, dass für P A das männliche Sein nichts oder doch nur eine unaparte Einfältigkeit, der Mann höchstens ein Mari, die Frau dagegen, die erwachte und dann unverstandene, und die nicht erwachte, das kleine oder das junge Mädchen, überhaupt das Kind, Alles sind. Und es ist nur logisch, dass er sich um das Kind im Mensch — die Frau ist nichts anderes — so ausschliesslich müht. Wer nicht muskulativ, wie Walt Whitman, die Menschheit fortbringen will, und wem trotzdem wie diesem das Fortbringen Lebensziel

ist, wer das durch Ausbildung und zärtliche Behandlung aller fast schon verkümmerten oder der noch ganz unausgebildeten knospenhaften Ansatzkeime, durch Kultivierung des schwächlichen Besseren im Menschen, statt durch Neupflanzung des guten Starken zu vollbringen sucht, der muss das, kann gar nicht anders.

Ich wies auf die Bevorzugung feinerer Stoffe schon hin.

P A hat die Liebe zu der Frau aus der Entfernung. P A's Liebe zur Frau ist seine fixe Idee. P A, der nie Glück gehabt hat bei schönen Frauen, kann paralytisch werden über einen schönen Frauenarm. P A's Liebe ist die Anbetung. P A kennt die Leidenschaft nicht. Und so schenkte ihm sein Erleben aus der Ferne, zu einer Zeit, da er wohl noch gar nicht daran dachte, sich dichterisch zu äussern, diesen subtilen Instinkt für die unhautlichen Aeusserungen zurückgebliebener, gewaltsam zurückgedrängter oder noch überhaupt unausentwickelter Wesen: aller derer, die dumpf, ihrer selbst unbewusst, in Sehnsucht dahinleben und die nie eigenmächtig über die Zäune der Konvention und des Ladytums sich hinweg zu schwingen wagen; oder der Kinder, die noch vor dem Leben stehen und deren pflanzliche Daseinstriebe von nichts gehemmt sind. Wüsste P A um

die Leidenschaft, die das Schicksal ist und Mann und Weib gleichwertig zusammenreisst, die die Jugend verbrecherisch im unsterblichen Sinne Prometheus' zu verbotenen Sternen zieht, so würde er das Leben anders sehen, maskulin, nicht feminin, würde er sich nicht damit bescheiden, der Dichter der aparten Alltäglichkeit — wenn das Paradox erlaubt ist — im Leben blos der Frauen, verzwitterter Weibschattenwesen, und der Kinder zu sein, sondern der Dichter der allgemeinen Ewigkeit in allem Menschlichen sein wollen. Dies ‚bescheiden' ist es, was ihn zur kuriosen Erscheinung macht. Und zugleich ist es wieder ein christlicher, asketischer — ein wiener Zug.

Dabei spricht dieser selbe Dichter, der die Reinheit anbetet und der Leidenschaft flucht, oft schwärmerisch vom Griechentum. Seltsame Mischung in einem und demselben Menschen! Aber sie wird erklärlicher, wenn man bedenkt, dass es das extremste apollinische Griechentum ist: auch Richard Wagner der Entsagende nahm Wendungen nach Hellas hin. Und wenn P A sie nimmt, so bekommt er, der etwas Vegetarisches in seinem Wesen hat, wenn es sich auch immer ästhetisch, oft schon gourmandhaft äussert, in seiner Entsagung einen geradezu indischen, buddhistischen, fidushaften Zug. Hier eine Probe:

Er blickte ihr nach: »Dich, Dich, nackt, ganz nackt, auf einer duftenden Wiese im Abendschatten Reifen schlagen sehen und fliegen — — fliegen, und, wenn Du müde bist, neben Dir zu sitzen, am Waldessaum, im Abendschatten, und den Duft der feuchten Waldeserde und der Wiese und Deines Leibes einzuatmen und die Schönheit der Welt in sich einzusaugen und in diesen Schönheitskräften, die durch tausend Strahlen in's Auge, durch tausend Atome in's Gehirn dringen, zu wachsen, und voll, übervoll zu werden und diese concentrierten latenten Spannkräfte in Reichtum zu empfinden und diesen Reichtum in Liebe, in Gedanken umzuwandeln und diese in Bewegung umgesetzten Kräfte neue Kraft zeugen zu lassen — — unerschöpfliche, das ist »ein Lebendiger« sein! Das!

wir aber — — wir leben nicht!!«

Es hat keinen Zweck, harte Worte gegen diese Lebensfeindschaft zu sagen, die sich hier äussert. Zumal sie, wie man gesehen, sich in anderer Beziehung durch Lebensfreundschaft — denn das ist Bewegungs-, Entwicklungsfreundschaft immer — wieder selbst aufhebt. Liebe zur Natur steht gegen Verachtung der Kultur, dies ist es im Grunde. Und beide stehen ebenwertig gegeneinander, im Gleichgewicht gehalten durch das Künstlerische P A's, das sein Geschmack und sein gläubiger Sinn für edle funkelnde Formen ist.

In beidem, in der Naturliebe und der Kulturverachtung, bleibt sich P A konsequent.

Das haben seine späteren Skizzen gezeigt, die er auf »Wie ich es sehe« folgen liess. Das Buch »Ashantee«, in dem er seine Liebe zur Natur auf die Unkulturmenschen, die unsere Erde heute noch hat, übertrug. Und das Buch »Was der Tag mir zuträgt«, in dem er seinen Kulturhass stellenweise bis zur Anklage gegen die konventionelle Gesellschaft steigerte.

Eigentliche Entwicklung zeigen sie nicht. Keinen neuen P A bekommt man zu sehen. Naturgemäss, wie sollte das auch?

P A hat in einem Augenblick angefangen, zu dichten oder wie man seine Art, den Fabeln des Lebens schriftlich einen denkbar extrakthaften Sinn zu geben, nun nennen mag, als das Leben eine bestimmte Summe von Reichtum in ihm aufgespeichert hatte. Bis dahin hatte das Leben an ihm selbst gedichtet; und von jener Summe giebt er nun die Zinsen. Nie wirft er die Summe hin, sie einem unbekannten Gotte zu opfern. Nie wird er ein grosses Werk schaffen, mit einer einzigen Werfkraft restlos den ganzen P A, dann: Peter Altenberg. Das darf man nicht von ihm verlangen, der er der Meister der Synthese im Kleinen ist, der Zauberer ungezählter Neuwerte, die immer nur Teilwerte seines inneren Reichtums sind, obwohl sie

rund, rondellartig, für sich stehen und ein Ganzes enthalten.

Das war nach »Wie ich es sehe« schon klar. Und seine beiden letzten Bücher haben es bestätigt. Und auch das haben sie wiederum bestätigt, dass er in diesem Sinne des sich beständig ausschöpfenden Reichtums — nicht in dem der inneren Veränderung, Umwälzung, Neuerwerbung — zu denen gehört, die aus wirklich neuen Gefühlsmeeren Inseln heben. Der einzige in Wien!

Druck von Gottfr. Pätz in Naumburg a S.

ARTHUR MOELLER-BRUCK

DIE MODERNE LITERATUR

IN GRUPPEN- UND EINZEL-
DARSTELLUNGEN

BAND XI

DER NEUE HUMOR — VARIÉTÉSTIL

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG
1902

Unter dem Gesamttitel:

Die moderne Literatur in Gruppen- und Einzeldarstellungen

von

Arthur Moeller-Bruck

erschienen 1899/1902 zwölf Bändchen, und zwar in zwangloser Folge.

Preis eines jeden Bändchens M. —0.50.
„ des ganzen Cyclus bei Einzelbezug M. 6.—.
„ bei Subscription auf den ganzen Cyclus M. 5.—.

Jedes Bändchen ist einzeln käuflich.

☛ Jede Buchhandlung liefert die einzelnen Bändchen und nimmt Subscriptionen auf den ganzen Cyclus entgegen. ☚

Es erschienen bisher

Band I **Tschandala Nietzsche.**
„ II **„Neutöner".**
„ III **Die Auferstehung des Lebens.**
„ IV **Die deutsche Nuance.**
„ V **Mysterien.**
„ VI **Richard Dehmel.**
„ VII **Unser Aller Heimat.**
„ VIII **Bei den Formen.**

Fortsetzung auf Seite 3 des Umschlages.

DER NEUE HUMOR

VARIETESTIL

ARTHUR MOELLER-BRUCK

DIE MODERNE LITERATUR

IN GRUPPEN-
UND
EINZELDARSTELLUNGEN

BAND XI

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

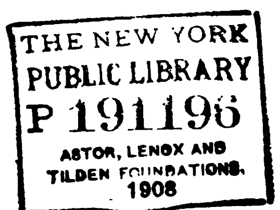
ARTHUR MOELLER-BRUCK

DER NEUE HUMOR

VARIETESTIL.



1902
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG



Der neue Humor.

Dass Humor haben durchaus nicht immer gleich gesetzt werden darf mit einer fröhlichen Lebensanschauung, geschweige denn, dass diese sich herleiten müsse von einer glücklichen Lebensführung oder sie gar bedinge, ist bekannt und von mancher Genialität schmerzlich erwiesen. Geradeso wie umgekehrt Tragik sehr wohl die Summe und Auslösung einer Ueberfülle von Lustgefühlen sein kann.

Das grosse Gesetz der Gegensätzlichkeit, das zugleich das des Ausgleichs ist, bestätigt sich da.

Seligkeit weiss, dass Traurigkeit auf der Welt ist; und diese Erkenntnis bewahrt den seligen Menschen davor, an der Ueberfülle der in ihm drängenden Lustgefühle zu zerplatzen; Schrecken fällt ihn an und er er-

fährt die Grenzen des Irdischen: Ursprung der Tragik.

Und Traurigkeit erfährt, dass es doch noch eine Seligkeit auf der Welt giebt; und diese Erkenntnis verhütet, dass der Mensch unter der Uebermacht der auf ihn drückenden Schmerzen, Aengste, Sorgen zermürbt werde; Lust blüht in ihm auf und mit ihr kommt ihm der Mut, das Irdische niederzuringen: Ursprung der Komik.

Freilich ist es uns nicht mehr geläufig, das Austauschverhältnis vom Künstlerisch-Komischen zum Menschlich-Tragischen in dieses Weise und als richtig zu empfinden; höchstens, wenn man den Begriff Komik etwa im Sinne des Begriffes Humor, wie er sich langsam herausgebildet hat, aufzufassen gestattet. Humor aber ist mehr ein Lebensbegriff, als ein Kunstbegriff. Und im Leben verstehen wir denn auch, wenn man beispielsweise sagt, dass einer sich »mit Humor« über die Anfälle des Lebens hinwegbringe; oder dass einer trotz vieler hässlicher und schmerzlicher Schicksale sich »seinen Humor bewahrt« habe. In solchen Redewendungen hat sich eine Spur erhalten, die wirklich zum Ursprung des komischen Elementes zurückläuft. Während es uns in der Kunst wohl ziemlich unerfindlich scheint, wie dort ein ganz ähnlicher Prozess — Ueber-

windung der Lebenstragik — am Werke sein solle.

In der Hauptsache dürften das die zahllosen, ausschliesslich abstrakten Deutungsversuche des Komischen, von denen noch dazu jeder neue den vorhergehenden als nicht zureichend wieder aufhob, zur Folge gehabt haben. Weder mit der Kant'schen »Auflösung der Erwartung in Nichts«, noch mit Vischers »Fall des Erhabenen« war etwas anzufangen. Sie und alle die anderen Abstraktionen Anderer hatten stets das Eine gemeinsam, dass das Komische auf sich gestellt, aus sich selbst heraus erklärt werden sollte; und so waren sie alle unfruchtbar. Im besten Falle wurden Begriffe, die nur Unterbegriffe waren, wie Ironie, Satire u. s. w. mit Komik gleichgesetzt und bei der Gelegenheit ausführlich beredet. Keine Meinung, was denn nun eigentlich Komik sei, konnte sich herrschend erhalten. Gerade so wie vor Nietzsche keiner wusste, was denn nun eigentlich und ausschliesslich unter Tragik verstanden werden müsse, woher sie komme — in der Kunst genau so wie im Leben. Im Fall der Komik hat jetzt Schleich Wandel angebahnt; er griff als erster die Frage nach ihrem tiefsten einfachsten Wesen wieder konkret auf; und gleich so konkret wie nur möglich, ganz physiologisch; sodass seine That nun zur

aesthetischen Anwendung zu bringen wäre . . . doch das nebenbei.

Im Nachweis des statischen Ausgleichs liegen ziemlich alle psychologischen Aufgaben der modernen Aesthetik gefangen. Aber er ist in einem Zeitalter der vielfach zusammengesetzten Naturen nicht immer leicht zu führen. Im Falle der Tragik, wo wir von seiner Notwendigkeit seit Nietzsche genau wissen, sonderbarerweise sogar noch weniger leicht, als im Falle der Komik, wo wir erst von ihm wissen sollen.

Ja, es scheint auf den ersten Blick, als ob im Falle der Tragik geradezu das Gegenteil die Regel sei: dass nämlich die moderne Tragik gerade nicht aus einer Bändigung von Lustgefühlen komme und die Schaffenden der ernsten Maske, unsere in der Grundstimmung ihrer künstlerischen Entladung ‚ernsten‘ Dramatiker, Epiker, Lyriker auch tragische Menschen sind, die sich nur mit einer äussersten, krampfhaften Zusammennahme vor dem Untergang bewahren. Menschen, die die höchste Steigerung der Lust, die Orgie, wie sie einst im hellenischen und wenn wir genauer zusehen auch im shakespeareschen Drama die höchste Kunststeigerung veranlasste, vielleicht in ihrem überhitzten Phantasieleben kennen, sonst

aber von einer positiven Wertung des Daseins gar nichts wissen, auch nicht im heiter glücklichen, den Schmerz mehr beruhigenden als schauerlich bezwingenden Sinne Goethes. Menschen, die Kleistnaturen sind, nur dass ein Kleist seine Leiden in seinen Werken zu verhüllen verstand, während sie dieselben mit grausamer Selbstentblössung bewusst enthüllen: diese Conradi, Przybyszewski, der halbe Schlaf und andere, die den Schmerztypus bezeichnen, von dem selbst der Lebensheld Zarathustra so Manches hat. Einzig Liliencron, bei dem lebendige Gesundheit, und Dehmel, bei dem hohes Menschgefühl und festes Zielbewusstsein über die Anfechtungen siegreich hinwegtragen, muss man ausnehmen.

Und dennoch wäre es ein Trugschluss, wenn man behaupten wollte, im Schaffen auch dieser Problematischen fehle das Moment des Gegensätzlichen. Man muss nur in Betracht ziehen, dass Problematiker eben gar keine reinen Tragiker sind. Sondern a priori negativwertige. Solche, denen ihre Tragik zum Selbstzweck geworden und die auf einen Pessimismus zurückzuführen ist, der in ihrem Leben in Erscheinung trat, als sie einen Optimismus zwar erkannten, aber sich selbst als unfähig zu ihm empfanden. Während alle positivwertige Tragik geradezu aus einer Ueber-

windung des Optimusmus kommt, hat man hier ein Schaffen, das mit Verzweiflungen um sich wirft, weil das ihm entsprechende Leben noch nicht einmal die Voraussetzung zu erfüllen vermag, unter der ein Optimismus nur zu überwinden geht: dass man einen solchen überhaupt einmal persönlich erlebt hat und weiss, was sein Gegenteil ist. Das Wissen dieser Problematischen um ein Durchkosten des Daseins blieb geradeso in der Sehnsucht nach ihm stecken, blieb sich unfruchtbarer Selbstzweck, wie hernach ihr Durchleiden Selbstzweck war. Dass ein Conradi nebenher sich seinen apostolischen Glauben an die Menschheit rettete, und dass ein Schlaf in monistischer Mystik einerseits und im Artistischen, im leidbeschwichtigenden, vergessenmachenden Formen anderseits, seinen Trost fand, ändert an diesem Verhältnis nichts. Der Schmerztypus um des Schmerzes willen bezeichnet beide, der Adam Menschtypus, der Przybyszewski ganz ist, weil bei ihm das Wissen um die persönliche Unfähigkeit zum positiven Sein so tief sass, dass er mit einer einzigen Ausnahme in seiner frühen Novelle »Himmelfahrt« überhaupt nicht wagte, eine entsprechend positive Vorstellung in Kunst umzusetzen, sondern grundsätzlich alle Aufgangsregungen mit fanatischer Leidenswut, wenn nicht mit satanischem Hohn überschüttete.

Aber um so versteckter bei diesen zum Extrem gelangenden Tragikern das Moment des Gegensätzlichen liegt, um so offenbarer ist es bei unsern Komikern.

Im Falle der Komik, da ist es leicht, das Moment des statischen Ausgleichs nachzuweisen. Wenn wir es in unserem Zeitalter auch hier gerade nicht mit einfachen Naturen zu thun haben, so ist doch der Grund einfacher, der in ihre Seelen ein schweres Gewicht Lebenstragik, eben Gegensätzlichkeit, legte. Unsere in der Grundstimmung ihrer künstlerischen Entladung ‚heiteren‘ Dichter lieben es obendrein nicht selten, selbst darauf hinzuweisen, dass ihr Schaffen eher aus allem anderen, als aus Heiterkeit komme und dass diese scheinbare Heiterkeit nur die vorgetäuschte Kehrseite einer schweren Unterstimmung sei. Ja, es ist manchmal so, als scheuten sich unsere Humoristen — ich denke an Scheerbart — geradezu ein wenig, Humoristen, nichts als Humoristen zu sein; und zwar innerlich aus gewiss sehr ernsten Motiven, in denen sich so etwas wie Hochachtung vor der Heiligkeit des Schmerzes, Mitleid mit fremdem Leid, regen mag; wenn nicht schweres eigenes Leid.

Auf jeden Fall bezeichnet die tragische oder doch ernste Note die jeweilige Art

unserer Humoristen, bestimmt die Unterschiede zwischen den einzelnen.

Und auf jeden Fall sind die Jan Steens, wo der tolle Uebermut des Künstlers so ziemlich genau der des Menschen scheint, heute ausgestorben.

Höchstens an Otto Erich Hartleben könnte man denken, der Humorist als solcher ist und Humor aus Selbstzweck hat. Wenigstens in den Geschichten vom »Gastfreien Pastor«, vom »Abgerissenen Knopf« und vom »Einhornapotheker«, die sein Bestes und vor allem glänzend gekonnt sind. In ihnen wird Komik mit einer fröhlichen Einfachheit und so unmittelbar, wie es gerade der Vorwurf fordert, zur Auslösung gebracht. Doch gerade deshalb, weil das Zwiespältige von Haus aus fehlt, weil eine Schale nie in die Tiefe sinkt, um die andere um so höher zu heben, ist Hartleben auch kein Humorist von moderner Bedeutung. Schliesslich kommt es bei ihm doch immer nur auf einen mehr oder weniger guten Witz hinaus, mit dem er sich dann durchaus und ach wie gerne begnügt, nie auf eine komische Weltanschauung, die, wie jede Weltanschauung, immer ein Abwägen sein müsste. Das Bild, das sich Hartleben von den Dingen macht, ist ihm nicht eigentümlich, sondern das ziemlich weit verbreitete löbliche des Antiphilisters.

Dabei fehlt der Mut zur Konsequenz und die Gesinnung ist ohne Schneid. Jetzt, da die Frische fort ist, merkt man das besonders deutlich: ich erinnere an den Band vom »Römischen Maler«. Aber immerhin, seine früheren Humoresken waren von anspruchsloser, aber echter und, worauf es hier ja ankommt, selbstverständlicher Komik. Das Letztere könnte von unendlichem Wert sein, wenn ein innerlich reicher Mensch dahinter steckte; doch der ist Hartleben nicht und die innere Armut zeigt sich deshalb auch in einem Masse, das erschreckt, wenn er sich im Tragischen versucht. Alles, was ihm dann so unermesslich fehlt, Umkreis und Fülle des Lebensgehaltes, hat auch sein Komisches nicht, das die andere Aeusserung dieses Tragischen sein müsste.

Bei den anderen Humoristen unserer Zeit aber ist das Komische thatsächlich die andere Aeusserung des Tragischen — ob sie nun dieses Letztere gelegentlich als solches äussern oder nicht, oder ob sie es ausschliesslich als Unterton des Komischen bringen.

Man gehe sie durch; wie sie sich des Wortes bedienen, oder der Linie, oder der Farbe.

Von der Gefühlsseite genommen ist ihre Kunst immer die einer zum mindesten lebensernsten Natur. Selbstverständlich braucht es

nicht der gewöhnliche, nicht der gesunde gradlinige Lebensernst zu sein; sondern es ist oft ein angekränkelter, oft ein verzweifelter, oft ein sich selbst aufgebender Lebensernst. Problematik steht auch hier statt Naivität. Die Tendenz herrscht, oder ein karrikaturisches Moment. Und damit menschlich der Widerspruch in der seelischen Zusammensetzung. Das Nicht-Einfache. Das Vielfache. Der beständige Kampf zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Und wenn er überwunden wird, der Pessimismus, dann geschieht es weniger heldenhaft, als blasiert, cynisch, brutal.

Man gehe sie durch:

Selbst die komischen Wirkungen, die ein Otto Julius Bierbaum in seinen Romanen und Novellen zu erzielen versucht — er, der Lyriker ist, nichts als Lyriker, erreicht sie nie — selbst diese unpersönlichen, halben und verwischten Wirkungen lassen dunkle Kontrastelemente erkennen; ich erinnere nur an den an sich missglückten, viel zu schwach herausgebrachten Schlussteil von »Stilpe«. Und die Tendenz, die bei Josef Ruederer meist die Pointe und damit die Gelegenheit zu ihrer grotesken Gestaltung abgiebt, kommt erst recht aus keiner rosig zufriedenen Weltbetrachtung, sondern hat allerdings überlegene Fechterstellung: Ironie und Satire sind die Waffen. Während man

bei einem Scheerbart gleich einen Menschenhohn aus Menschenhass hat und bei einem Wedekind jedenfalls einen degoutierten Jugendidealismus, der krasser Materialismus ward — freilich mit einem starken Zug zu lasziver Grösse. Bei einem T. T. Heine dagegen ist das Leiden Mit-Leiden und, wie das immer von den ganz grossen Satirikern gilt, mit den ethischen Absichten einer Weltkorrektur durchsetzt; aber es giebt sich auf vielen Zeichnungen so unsanft und unchristlich, so erbarmungslos zersetzend, das man nicht anders kann, als annehmen, das sei ein Hohn, der qualvoller Selbstzweck — geradeso wie er rein artistisch sich dem Dekorativen nähernd ein Künstler pour l'art ist. Und erst recht gilt diese Wiederausschaltung des Ethischen von Bruno Pauls kanibalischen Verzerrungen. Indess ein Markus Behmer das Ethische gar nicht erst aufkommen lässt und die Welt schon da angrinst, wo sie erst noch Säugling, Tier oder tote Landschaft ist.

Und wenn auch keiner von diesen bitteren Humoristen den grauenhaften Charakter Hogartscher Bizarrerie annimmt, wenn auch an die Stelle des göttlichen Lachens nicht gleich ein ausschliesslich höllisches zu treten braucht — der entscheidende und tief eingeschnittene Zug ihres Wesens ist Leiden

und Verwüstung, ist Verneinung des Seins, einzig und allein wieder zu einer Bejahung gebracht durch Ironie.

Mich wird hier nur Paul Scheerbart und später — freilich in einer durchaus erweiterten Beziehung — Frank Wedekind angehen.

Paul Scheerbart.

Seine Urheimat ist freilich ein Optimismus; aber das Land liegt so weit zurück und um so lange Biegungen seiner Entwicklung herum, dass wir es nur vermuten und nicht mehr umrissdeutlich sehen, geschweige denn in seine Bezirke abteilen können; zumal bei einem literarisch so vergangenheitslosen und nur — wenigstens für sein Bewusstsein und seine Selbstauffassung — aus dem eigenen Kern gewachsenen Dichter die üblichen Paradigmata vollständig versagen.

In Kunst hat er diesen ersten schäumenden Optimismus so recht nicht mehr umgesetzt. Er hat ihn nur gelebt; und das war infolgedessen seine unproduktive Zeit.

Doch können wir sie in etwa begrenzen. Es wird damals gewesen sein, vor zehn Jahren und früher, als dann sein erstes Buch in ihm aufkeimte; freilich, um noch vor der eigentlichen Reife von ihm abzufallen.

Es hiess: »Das Paradies ... Die Heimat der Kunst.« Ein heller, lichtgläubiger Titel, der denn auch alles andere deckte, als einen dunkeln verzweifelnden Inhalt. Allerdings war dieser Inhalt auch von einer so weltphantastischen und realitätsfernen Art, dass die Gelegenheit zu pessimistischen Tendenzen sehr schwer anzubringen gewesen wäre.

Doch zu gleicher Zeit erschien ein dünnes Heftchen von Scheerbart, das einen sehnsüchtigen Titel trug, in dem schon zweifellos ein Resignationswissen um schwere Unerfüllbarkeiten des Lebens steckte: »Ja .. was .. möchten wir nicht Alles.«

Und auf dessen Umschlag war wiederum ein drittes Werk angekündigt, das sogar einen Titel führte, hinter dem sich Erkenntnisse eines finsteren nachtgründigen, wenn nicht grauenhaften Seins verbergen mochten: »Die Hölle ... Die Heimat der Machtsucht.« Es ist nie erschienen. Wenigstens nicht so, wie es geplant war. Doch Manches von seinem vorgesehenen Inhalt wird in spätere Bücher übergeglitten sein.

Mit den drei Titeln decken sich drei Erlebnissphären; drei Konsequenzen, die Scheerbart sein erster Versuch einbrachte, sich eine Welt und Kunstanschauung zu gewinnen. Und sie ziehen schon einen Umkreis um den

ganzen Scheerbart, wie wir ihn heute sehen. Man muss nur auf die Lösungen verzichten, die er aus dem Dilemma, schwankend zwischen angeborenem Optimismus und erworbenem Pessimismus zu stehen, schliesslich zog.

Denn er zog Lösungen. In gewisser Beziehung waren es sogar Erlösungen. Und sie werden uns so ziemlich ausschliesslich angehen, da Scheerbart mit ihnen, in der nun folgenden zweiten und eigentlichen Periode seines Schaffens, erst den reinen künstlerischen Ausdruck derjenigen Dinge fand, die ihn wesentlich, und vor allem, die ihn auf die Dauer betrafen.

Doch ist es gut, wenn erst einmal feststeht — soweit es durch Schlüsse aus dem Späteren festzustellen ist — was menschlich vorhergeht. Ja, es ist bis zu einem Grade sogar notwendig.

Menschlich — Scheerbart gehört wie Einer zu denen, von welchen es gilt: Ihr führt ins Leben ihn hinein . . . dann überlasst Ihr ihn der Pein.

Nicht etwa mit prometheischem Wollen, aber dafür um so heisser mit der Freudigkeit und den Erwartungen eines ästhetisch auf das Höchste gespannten Blickes, mit einer Unendlichkeit von verzweigtem und verfeintem Genussbedürfnis ging er aus. Und mit Ueberschwang warf er dieses Genuss-

bedürfnis zu seiner Befriedigung in das Meer des Seins — des Alltagseins.

Doch dann kamen sie auch gleich, waren da, die Verwunderungen zuerst, die harten Erfahrungen, starren Enttäuschungen dann: alle die Nöte und Peinlichkeiten, die die wirklichen Dinge mit ihren Materialismen und Egoismen dem schwärmerischen Menschen bereiten. Die Ueberzeugung frass sich ein: Es ist nichts! Es ist nur Hässlichkeit und Kleinheit und Feindlichkeit auf der Welt. Nein, es ist Nichts!

Der aesthetisch enttäuschte Mensch stand vor Gott und rief: wie hast Du das alles so erbärmlich gemacht!

Und die Basis jenes Pessimismus war gefunden, von der aus der spätere Scheerbart allein seine Erklärung bekommt.

Es ist jedoch ein Pessimismus mit Einschränkungen, kein bedingungsloser. Keiner, der sich asketisch unfruchtbar auf sich selbst bezieht. Sondern einer, der sich ausweitet, überträgt, sich anwenden lässt, freudig anwenden lässt — und zwar mit dem Hintergedanken, um sich selbst herum zu kommen. Denn gern ist niemand Pessimist.

Der verführende Gedanke schleicht sich ein: es wäre doch Alles so gut, wenn nicht Alles — so schlecht wäre. Schlau, nicht? Zumal dieser Gedanke bei Scheerbart aber

auch nicht im geringsten von Sentimentalität begleitet ist, wie sonst wohl oft, sondern ulkig auftritt, mit spitzbübischer Pfiffigkeit und frohem Galgengesicht. Die Unmöglichkeit, das Unmögliche möglich zu machen, reizt. Und bekanntlich steckt in jedem Humor eine mehr oder weniger starke Dosis Jesuitismus. Humor ist ein Mittel zur Selbsterhaltung.

Scheerbart aber hat so seine ethische Lösung, reibt sich die Hände und sagt:

Sehen wir doch Alles, wovon wir wissen, dass es tragisch ist, einfach als — nicht tragisch an! haben wir dann nicht der tragischen Weltordnung nicht nur ein komisches, sondern auch ein logisches Schnippchen geschlagen? Ja, nehmen wir irgend eine Fabel des Lebens und drehen sie um! Kommt dann nicht der umgedrehte Sinn heraus? Und ist ein umgedrehter Sinn etwa kein Sinn — he?

Ganz ähnlich verfährt er bei seiner ästhetischen Lösung:

Da ist der rettende Gedanke selbstverständlich, dass es doch Alles so schön wäre, wenn nicht Alles — so hässlich wäre. Stimmt doch! Nicht wahr? Na, also!

Und fix wird den Hässlichkeiten der Rücken zugekehrt, der Blick visionär zu den Sternen gewandt — und die sind schön, schon deshalb, weil man nicht sagen oder

gar beweisen kann, dass etwas unschön an ihnen sei. Man kennt sie ja gar nicht! Oder der Blick wird auch wohl nach innen geschlagen und in verzückten Träumen ein neues Weltbild erschaut. Scheerbart, dem potenziertesten Aestheten unserer Tage, ersteht einfach eine andere Schöpfungsarchitektur — die wirkliche ist bloss die unwirkliche. Prächtig, was?

Aber die Erde rächt sich. Die Erde lässt sich nicht so kurzerhand und unumständlich fortstreichen. Besonders von keinem Dichter. Sie streicht eher den Dichter fort, der an ihr zu radieren wagt.

Ihr Wille ist so gegen den seinen gesetzt. Und das giebt Kampf. Kampf der inneren und äusseren Begründung, die der Pessimismus in der Wirklichkeit hat, mit den beiden Arten, ihm ethisch und ihm ästhetisch zu entrinnen.

Und von diesem Kampfe handeln im Grunde alle Bücher, die Scheerbart in der Folge geschrieben.

Besiegt hat sich Scheerbart nie gegeben. Wohl kam es hin und wieder vor, dass er in verdüsterter Stimmung dem ausschliesslichen Pessimismus scharfe Zugeständnisse machte. Aber dafür war er dann in anderer Stimmung um so leichter und spielte geradezu mit dem Pessimismus.

Oft war er hart, der Kampf. Und je härter, desto spitzer, schärfer dann die Waffen; nicht selten schien Gift an ihnen zu sein, Bosheit. Das Leben setzte seine ganze Macht ein, sich als solches zu behaupten. Und Scheerbart seine ganze Zähigkeit, das Leben als solches zu verachten, ihm die Wirkungsfähigkeit auf das eigene Menschentum zu nehmen, lächelnd, lachend, höhnisch abzustreiten.

»Ich — will — Alles — anders!« Wer wagt es, mir zu verwehren, dass ich Alles anders will? Und vor allem — wer kann es? »Ich bin der lachende Herr der Welt!«

Naturgemäss sind es zweierlei Waffen, die Scheerbart führt.

Im ästhetischen Falle solche der reinen Phantasie, der Erdentfernung sozusagen.

Und im ethischen Falle solche der Ironie und der Satire, der Erdbeleuchtung, Durchleuchtung, Verzerrung, Verschiebung — des Grotesken.

Doch sind sie nicht selten gleichzeitig, in ein und demselben Werke, in Bewegung und Angriff.

So wenn er in dem Buche, das bis heute sein bedeutendstes geblieben ist, in »Ich liebe Dich, ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos«, einem »Rechtsanwalt Müller«, den man als den typischen Repräsentanten

aller der Dinge nehmen muss, die sozusagen ausser-scheerbartisch sind und Scheerbart doch in einer gewissen Weise angehen, solche Geschichten vorliest, die den spezifischen »Müller« direkt anöden, oder auch solche, von denen »Müller« spezifisch keine Ahnung hat und bei denen seine Auffassungsunfähigkeit ihn dann indirekt so blamiert, wie sie Scheerbart erhöht.

Was soll »Müller« beispielsweise dazu sagen, wenn sich Scheerbart zurechtrückt und ihm vorliest:

Glanzrausch.

Ein Traum.

Ich steh auf hohem Berge. Morgendämmerung bricht hernieder. Drüben dicht unterm Himmel liegt ein breites, weites, dunkelblaues Meer.

Und mittendrinn' — nein, das ist ja gar kein Meer!

Das sind ja die tiefblau glänzenden Flügel meines Dämons. Sein Körper mittendrinn' ist tiefschwarz wie schwarze Kohle. Sein Kopf ist weiss wie Elfenbein. Und seine roten Feueraugen brennen durch die Dämmerung.

»Warum liegst Du da so unheimlich dicht unterm Himmel?«

Also frag' ich — und mein Dämon sagt darauf:

»Ich bedeck' mit meinen Flügeln all' den Glanz, den Du erträumt. Willst du all den Glanz in Wirklichkeit schauen?«

»Warum zögerst Du? Hebe die Flügel!«

»Du wirst aber blind werden — blind für alles Andere, wenn Du diesen Deinen Glanz unter meinen Flügeln erschaut.«

»Und wenn ich blind für Alles würde — hebe die Flügel!«

»Aber Deine Sehnsucht nach dem Anderen wirst du dann nie mehr befriedigen können.«

»Sprich nicht weiter! Hebe die Flügel! Ich will meinen Glanzrausch in der Wirklichkeit schauen. Was drauf folgt, ist mir gleich.«

Und mein Dämon hob die Flügel, so dass sie sich oben steif an einander schmiegten wie die Flügel der Schmetterlinge. Der Himmel ward durch die dunkelblaue Flügellinie in zwei Hälften geteilt.

Und da — links — da lagen unzählige glänzende Paläste mit Saphirsäulen und Smaragdkuppeln, mit Opaltürmen und goldenen Terrassen. Rechts lagen die Tempel der Kunst glitzernd in der Morgensonne — ein Diamantreich mit tausendfarbigen Teichen und Wasserfällen. Die Paradiese des Glanzrausches blitzten und blendeten da drüben — rechts und links von meinem Dämon . . .

— — — — — — — — — — — —

Meinem Dämon dankt' ich, dass er mir meine Träume in der wirklichen Welt verkörpert gezeigt.

Doch als ich mich umwandte — siehe — da hatt' ich wirklich verlernt, etwas Andres zu sehen als meine Glanzgefilde. Ich sah Glanz überall — auf allen Höhen und in allen Thälern.

Glanzrausch umfing mich überall.

Ich fragte mich unwillkürlich:

»Sollt' ich durch meinen Dämon auch von der Sehnsucht nach dem Andern erlöst sein?«

Mein Dämon schien mit seinem Elfenbeinkopf zu nicken.

Das ist ganz der Scheerbart der Weltnähe aus Erdferne und Erdverachtung, der

unbegriffene und unbegreifliche Raumschwärmer und Farbenschwelger, wie es der Scheerbart der Erdverspottung ist, wenn er seinem »Müller«, seinem »Müller«publikum und Publikums»müller« dieses Lied vom Dichterruhme vorsetzt:

Johann Jacob Muschkes Autobiographie.

Eine Clumbumbus-Variante.

Ich ging immer umher und sah den Schmetterlingen nach. Ich ging natürlich immer durch schöne bunte Wiesen.

Bei diesem Umhergehen dichtete ich natürlich immer.

Eines Abends legt' ich mich lachend unter einen halbvertrockneten Lorbeerbaum und schlief gemütlich ein.

Wie ich des Morgens wieder aufwachte — war ich entdeckt.

Drüben am murmelnden Bach tanzten nackte braune Indianer einen wüsten Kriegstanz und schrieen schrecklich — da musste mir doch klar sein, dass ich endlich entdeckt worden war.

Ich erhob mich und rief:

»Guten Morgen, Indianer!«

»Guten Morgen, Muschke!« tönte mir's darauf tausendstimmig entgegen.

Die Indianer standen Koppchen und strekten die Füsse hoch in die Luft — dabei drehten sie mir den Rücken zu.

Danach bogen sie die Kniee rechtwinklig.

Und ich sah plötzlich lauter Fusssohlen. Es waren doppelt so viele Fusssohlen da, als Indianer da waren.

Eine grössere Ehrenbezeugung konnt' ich mir im Augenblick nicht denken.

Jetzt kam mir's ganz und gar zum Bewusstsein:

»Ich war wirklich entdeckt — wirklich!«

Nicht immer springt Scheerbart sonst so bonhomme mit den Menschen um, wie in dieser kleinen Geschichte, die den Sinn seines eigenen Dichter-Seins und Leids fasst. Seine Art, seine groteske, kann eisige Schärfe haben, kann Spott und vor allem Bosheit wetzen — ich deutete es ja an.

Aber es ist doch nicht die Regel. »Das Lachen ist manchmal bitter und höhnisch — ja, sogar grimmig«, heisst zwar ein Wort von ihm. Und wenn es auch gewisslich schwer erlebt ward, so hat es doch im Ton, ich möchte sagen, etwas Gemütliches.

Und so ist denn das Gemütliche so recht sein beliebtestes Mittel. Menschenhohn aus Menschenhass, diese Essenz seines ganzen Humors — man merkt sie weniger an seinen Pointen, als aus der überlegenen Stimmung seiner Bücher heraus. Mit Gemütlichkeit, mit düpierender Freundlichkeit, die sich heimlich ins Fäustchen lacht, bringt er sie den Lesenden bei. Und er macht's so, dass der Einzelne sich noch nicht einmal so getroffen zu fühlen braucht. Dafür die Menschheit freilich um so mehr.

Ist es nicht hübsch, zu lesen:

Der Weg zur Schlachtbank.

Rede eines Ochsen.

»Ich bin ein grosses Tier und ein gutes Tier. Ich weiss, wohin man mich führt. Und ich habe auch nichts dagegen. Ich bin der wahre Wohlthäter der Menschheit. Ihr gehört mein Herz — ihr gehören auch meine Nieren und meine Schinken — und meine Knochen mit dem herrlichen Mark! Dass man mich nicht so ehrt wie andere Wohlthäter, macht mir nichts aus. Auf Dank hab ich nie gerechnet. Dass man mich aber noch schlägt mit dem Ochsenziemer — halte ich für gemein. Muss ich auch noch zum Märtyrer werden? Wozu?«

Aber dieser gemütliche Ton, gerade weil er der eigentliche Scheerbartton ist, derjenige, in dem sich am besten nichts so recht »ernst nehmen« und »Alles anders wollen« lässt, birgt eine Gefahr, an der man nicht vorbei sehen darf, sobald man sich die Frage vorlegt, wie sich eine solche Natur nun künstlerisch zu entwickeln vermöchte.

Zum kurzen Kaprizzio reicht er aus, dieser gemütliche Ton.

Aber so eigenwillig Scheerbart auch einerseits ist, so gern er bei einer blossen Laune — ich nenne nur die der Antierotik, die bei ihm immer wiederkehrt — verharrt und sie mit innigem Vergnügen dreht und wendet, bis er sie in einer Form gepackt hat, so selbstwillig, Ich-willig ist er anderseits.

Derselbe, der den Mut hat, Alles anders in der Schöpfung zu wollen, hat auch da, wo er selbst Schöpfer sein kann, als Künstler, den Ehrgeiz, das Höchste zu erreichen. Es kann ihm auf die Dauer nicht genügen, den Sinn seiner Weltanschauung tausendmal in einzelnen tausend Prosagedichtchen zu wiederholen, er muss endlich einen Grundsinn haben, um in ihm die Dinge, die hier auf Erden sowohl, wie die irgend anderswo, im Raume, sich spiegeln zu lassen.

Zur grossen Komposition aber reicht er nicht aus, dieser gemütliche Ton; denn er hat keinen starken aushaltenden Atem und keinen langen, weithin dringenden Klang.

Und dann leidet auch die Fähigkeit der Variabilität unter ihm. Zunächst nur die effektuelle: all die köstlichen Kleinigkeiten von Scheerbart werden am Ende gleichartig und schliesslich auch gleichwertig empfunden; ein Buch, das nur aus ihnen besteht, hat schwerlich eine Höhe, die sich als solche behauptet; nichts führt organisch zu ihr hin, nichts organisch von ihr weg; das kann nur eine Handlung. Aber dann leidet auch, in der nur zu natürlichen Rückwirkung auf den Dichter, der diesen einen Ton beständig gebraucht, die thematische Variabilität unter ihm: der Dichter als Finder neuer Pointen bleibt sich thatsächlich schliesslich gleich und die Kraft zum Symbol nimmt ab.

Immerhin, ich gestehe, dass ich nach »Ich liebe Dich« trotzdem den grossen komischen Roman unserer Zeit von Scheerbart erwartet habe. Und dass ich ihn noch heute erwarte. Denn »Ich liebe Dich« war so reich an Einblicken in das Wesen der Zeit, dieses Wesen hatte so starke Gesichtszüge erhalten, dass man Zusammenschweissung und Ausrundung, die Herausmodellierung des ganzen Gesichts mit einem bestimmten Zug von Zeitanschauung wohl für möglich halten konnte und noch kann.

Seither hat freilich die Entwicklung Scheerbarts dieser Erwartung ein bewiesenes Recht nicht gegeben.

Gleich auf »Ich liebe Dich« folgte zwar ein Roman: »Tarub, Bagdads berühmte Köchin«; aber das Beste daran war die prachtvolle, rauschende Einheitlichkeit des orientalischen Milieus; denn der moderne europäisch - antieuropäische Scheerbartsinn, der in »Ich liebe Dich« so blitzend gefunkelt hatte, kam hier nicht recht auf, griff nicht recht durch. Das folgende Buch »Na prost!« hatte ihn zwar wieder, aber es war auch wieder in der alten Vorlesetechnik geschrieben. Während alle späteren Werke Scheerbarts, sein Haremsroman »Tod der Barmekiden«, sein Protzenroman »Rakkox der Billionär« und sein Seeroman »Die

Seeschlange« blasser in ihren Werten waren, als die früheren — je nach ihrer Art blasser in den orientalisch phantastischen Werten, den visionär phantastischen oder den heutzeitlich ironischen Werten.

Ich glaube, Schuld ist im Wesentlichen, dass Scheerbart der Aktuellitätssinn fehlt, ihm, der Erde und Menschheit — wenigstens offiziell — so gar nicht ernst nimmt. Und dabei ist Aktuellitätssinn bis zu einem Grade die Voraussetzung einer jeden wahrhaft grossen komischen Entwicklung; wie jeder Entwicklung. Denn in Abhängigkeit von ihm steht die Fähigkeit der Typenbildung, zur Schaffung von Menschen, die eine Handlung zu ihrem typisch-vorbildlichen ewigen Konflikt führen können und über ihn hinaus zum befreienden Ende — befreiend im komischen oder tragischen Sinne, das ist gleich. Und auf diese Typenbildung hat Scheerbart seither mit einer Art souveräner Verachtung verzichtet.

Der »Müller« ist noch die beste sichtbare Figur, die er geschaffen — unbewusst, sie mag ihm so »gekommen« sein, er kannte sie aus dem Leben am besten. Und auch die Tarub ist vorzüglich und noch ein paar andere Figuren in dem märchenhaft bunten Buche. Aber schon die Weltraumreisenden in »Na prost« entbehrten der Plastik, waren ohne Stellung und eigenen Standpunkt,

torkelten arg durcheinander. Während alle späteren Figuren erst gar nicht auf eigene Beine kamen.

Möglich, dass Scheerbart ganz zur Schöpfung von unwirklichen Gestalten übergehen wird, Bewohnern des Kosmos und aller Gegenden, die kein Mensch, nur die Fabelwesen seiner Phantasie betreten. Sein letztes Buch, der Seelenroman »Liwunah und Keidoh« weist darauf hin — es ist zugleich eine Anknüpfung an sein erstes Buch, an jenes Buch von einem Paradies, das ihm die Heimat aller Kunst galt. Und nach diesem letzten Buche scheint es, als ob ihm das Leben noch mehr und immer stärker zur Hölle geworden wäre: Man muss sich von ihm entfernen — zumal vom europäischen Leben. Der Orient ist noch zu nah. Und das Meer ist nicht gross genug. Drum auf in die Luft . . . zu den Geistern der Sterne . . zum Geistertanz . . zum Sternentanz!!

Hoffentlich bleibt Scheerbart uns sichtbar und verständlich.

Variétéstil.

Ich habe in meinem Buche »Variete« zu zeigen versucht, wie alle grosse szenische Kunst Ziel und Ergebnis einer vorhergegangenen Volkshalbkunst sei; einer Zwischenkunst sozusagen, die nicht mehr reines ursprüngliches Leben und noch nicht reine endgültige Kunst ist; und die doch die ungefähre Summe, etwa die vorläufige Addition all der Momente darstellt, die als kulturneu zu einer neuen Kunst hindrängen — all der Stimmungen, Verfassungen, Veranlagungen, Triebe und Wünsche im Volk, die nach einer Bändigung durch die Kunst, ihm unbewusst zwar, aber mit um so machtvollerer Elementarität verlangen.

Und ich habe die Folgerung daraus gezogen, dass eine moderne szenische Kunst von innerem Gewicht, von Umfang und zusammenfassender Wirksamkeit, wenn wir

überhaupt eine solche bekommen können, notwendig wieder aus einer Volkshalbkunst hervorgehen müsse.

Die aber ist das moderne Variété.

Sein Publikum ist das einzige heute, das sich als solches, aus naivem Kulturinstinkt statt aus traditionellem »Literatur«interesse, in einem Zuschauerraum zusammenfindet — das einzige heute, das wenigstens disponiert erscheint, sich Werte des unmittelbaren Lebens dramatisch vorführen zu lassen.

Es sind Profanwerte — keine Kultwerte, wie in Hellas zuletzt — und es sind primitive Werte, ja es sind sogar bornierte Werte darunter, aber es sind Werte des heiligen Lebens!

Und es sind auch profane primitive und bornierte Stimmungen, Verfassungen, Veranlagungen, Triebe und Wünsche, die auf sie reagieren, aber es sind Stimmungen des heiligen Lebens!

Es ist noch möglich, dass beide, die Werte und die Stimmungen, aus sich selbst heraus und in die Höhe entwickelt werden. Ihre derzeitige Unform verheisst künftige Form. Während das Theater, das classizistische wie das naturalistische, bei einer Ueberform und auf totem Strang angelangt ist.

Nicht, als ob es gelte, die Leistungen, die das Variété bietet, als solche zu einer

dramatischen Handlung zusammenzufassen und als solche auf einen Tragödien- oder Komödienkonflikt zu bringen. Nicht als ob die Aufgabe sei, die einzige, ausser der keine Lösung für die Zukunft des Dramasist, im Tragischen etwa eine Yvette Guilbert wortwörtlich zur redenden Heldin des Ernstes, im Komischen etwa einen amerikanischen Exzentriktyp zum sprechenden Träger der Narrheit zu machen! Die Figuren des Variété können gewiss Material abgeben, Rohstoff wie das Leben selbst; man wird Manches von ihnen benutzen, ableiten, wird ihre Bewegungen dramatisch verwerten, ihre Aeusserungen dialogisch festhalten dürfen, selbstverständlich! Aber was darüber geht, das ist, dass der ganze Geist des Variété umgesetzt werde. Und von dieser Forderung aus ist das Publikum des Variété, der Geist dieses Publikums, all der orgiastische Sinn, der da zusammenströmt, um sich profan und primitiv befriedigen zu lassen, weit wichtiger und wertvoller als die ganze Kunst des Variété. An der ethischen und aesthetischen Art der letzteren kann man die ethische und aesthetische Art des Publikums nur erkennen, deuten und messen.

Denn wenn irgendwo auf einer Bühne von heute und im Zuschauerraum davor die Moral und die Linie sprühend entladen werden,

von denen das moderne Leben ist — dann geschieht's im Variété.

Diese Moral tritt auf als eine immoralische, oft als eine antimoralische geradezu. Aber nur aus einer solchen kann das neue Dogma gehoben werden, das unser wartet. Und das grosse Drama, das grosse Kunstwerk überhaupt ist ja ein Dogma, ein unabweissbares, eine Kraft, vor der es für die Menschheit kein Entrinnen giebt.

Aehnliches gilt von der Linie des Variété, die die moderne Linie sans phrase ist. In ihr ward der ganze aesthetische Sinn der Zeit mit einer magischen Kraft aus dem Chaos der werdenden Formen gezogen, die sich nicht abweisen lässt. Sie ist so echt wie unwillkürlich wie unbedingt.

Es ist ganz selbstverständlich, dass beide, Variétémoral und Variételinie, bereits ihre Anwendung in den Künsten gefunden haben. Namentlich in den bildhaften, wie Anton Lindner an dem Beispiele der Barrisons nachgewiesen: In den tonhaften stehen die Thaten noch wesentlich aus: wir haben keinen Rops, Beardsley, T. T. Heine u. s. w. der Dichtung, und vor allem nicht des Dramas.

Die Dichter, die wir in Deutschland bekamen und von denen ich seither handeln durfte, waren entweder im Prinzip naturalistische, solche die auf einen Sinn des

Lebens — wie ihn das Variété aus erster Hand vermittelt — von vornherein verzichteten; oder es waren im Prinzip heroische, solche, die einen neuen Sinn der Dinge gross vorschrieben.

Während die variétémässigen Dichter Naturen sein müssten, die den neuen, eben ihren bacchischen Variétésinn der Dinge gleichsam in den Fingerspitzen haben und ihn mit jeder Geste aus dem Leben, dem eigenen wie dem allgemeinen, in die Luft zu spielen verstehen.

Natürlich Uebergangsnaturen, wie das Variete Uebergangsform; aber solche, die das Verdienst haben, zum ersten Mal den Ton ihrer so ungeheuer kulturellen Lebensauffassung anzuschlagen, wie dieselbe für sich so leicht all die schweren Fragen der Zeit beantwortet hat: vor allem die eine unendlich wichtige, wie wir Menschen von heute, die wir intellektuell jenseits von gut und böse stehen und alles aus sich selbst heraus vollgültig verstehen, uns trotzdem zur Tragik der Dinge verhalten und zu verhalten haben. Zunächst in der Realität. Darüber hinaus in der Irrealität einer neuen Moral oder einer neuen Mystik. Dann freilich würden die variétémässigen Dichter versagen und die heroischen, wie sie für unsere Zeit das Kulthafte repräsentieren, müssten wieder ein-

springen und mit ihrer ewigen Sinnsetzung die zeitliche jener zu dem grossen Kunstwerk ergänzen, auf das wir hoffen.

Das wäre dann der Augenblick, in dem die Volkshalbkunst ihren letzten Zweck erfüllt hätte: Die Kinder derer, die heute aus demselben Grunde ins Variété gehen, aus dem Nietzsche zum Schwärmer Bizetscher Temperamentsmusik wurde, könnten sich vor erhabenem Bühnenspiel sammeln.

Frank Wedekind.

Wenn man verzichtet, auf Spezialthemen einzugehen, und wenn man von einzelnen Büchern absieht, die von einem solchen Spezialthema aus, etwa dem der Entwicklung des modernen Dramas im Besonderen, irgend eine nähere oder weitere Beziehung zum Variété haben — man könnte an Dehmels Tanz- und Glanzspiel »Lucifer« denken, von aesthetischen Schriften an Lindners »Barrisons« und andere —, wenn man vielmehr unter den Persönlichkeiten als solcher Umschau hält, dann ist Frank Wedekind der Einzige, der Variétéstil hat.

Es ist freilich nur ein Vergleich, ein Symbol. Rein thematisch hat Wedekind Variétékunst in Literaturkunst so gut wie nicht umgesetzt. Doch will man sein Schaffen kurzweg mit einem einzigen Worte bezeichnen, so muss man sagen, dass es durchaus Ar-

tistik ist. Ueberall liegen die Beziehungen und geben die Bilder für sein Wesen ab.

Artistik nicht in verfeinten Aesthetensinne natürlich. Sondern ganz direkt im Spezialitätensinne. Einmal technisch, aus gewissen Bravurgründen: die Art, wie er mit seinen Mitteln manipuliert, ist Variété. Und dann darüber hinaus, seelisch, aus Gründen seiner inneren internationalen, selfmademanhaften und das Selfmademanhafte doch wieder ironisirenden Kultur: er ist geistiger Bankist, Vagant, Herr aller Herren Länder, Herr aller Moralen, will sagen, Immoralen Bezirke.

Vom Letzteren, Seelischen will ich allein Einiges sagen. Und um da im Bilde zu bleiben: für Wedekind, wie für Dichter sonst, bedeutet das Leben keine Bühne, auf der sich Tragik und Komik wechselseitig und zweieinheitlich ergänzen. Weder nach irgend einer religiösen oder überhaupt mystischen Vorbestimmung. Noch nach den alten Schuld- und Sühnegesetzen, die dem Menschlichen schon näher kamen. Noch nach den ungefundenen doch zu findenden Normen einer vollkommenen Menschheitsreligion der Zukunft. Für ihn ist es Variété. Denn für ihn existiert nur der Effekt der Dinge, und die Kraft, ich möchte sagen die athletisch-brutale Kraft, die ihn veranlasst... beziehungsweise die Geschicklichkeit, die Taschenspieler-

geschicklichkeit. Der Effekt ist das einzige Mass des Seienden und aufs Da Capo kommts an im Leben, so heisst seine Philosophie, die raffiniert mit den zu übertölpelnden Philisterinstinkten rechnet, aus ihnen die Consequenz für den Nichtphilister zieht, der sich des kleinen Massentreibens um ihn her erwehren, seiner Herr werden will. Man muss nur die Gewalt haben — oder sie vortäuschen! Auf jeden Fall muss man perplex machen! Und so ist für Wedekind — dem, wenigstens im Materiellen, konsequentesten Nichtphilister unserer Tage — aus einem Gemisch von modernem Machiavellismus und Casanovatum heraus das Leben Kunst des Purzelbaums, saltomortalische Kunst. Hauptbedingung: dass man nur ja immer wieder auf die Beine zu stehen kommt.

Es ist nur eine notwendige Begleiterscheinung, dass ein solcher Dichter durchweg mit einem Empfinden aufwarten muss, das angekränkelt ist von Cynismus und Infamie, wie die Gesunden, Allzugesunden zu sagen pflegen; dabei kommt dieser Cynismus aus starken, gesunden, freilich verbrecherischen Instinkten.

Wie es nur eine notwendige Folge ist, dass ein so abnormer Dichter Handlungen, Probleme und Stoffe bringt, die einseitig sind; aber sie bilden unter sich eine durch-

aus einheitliche Sphäre, eine die vom übrigen Menschlichen so abgesondert erscheint, wie etwa der hochstaplerische Mensch vom arbeitenden abgesondert ist.

Die Sphäre ist Variétésphäre, hat Variétéstil, namentlich im Moralischen. Denn was sie vom Theaterstil am schärfsten scheidet, ist, dass sie die Möglichkeit bietet, auf alle Moralanwendung Verzicht zu leisten. Diese Handlungen und handelnden Menschen leben nach der Effektmoral, der Trikmoral, vermöge einer Kraftmoral oder auch vermöge einer Schlauheitsmoral. Alle wissen, dass es nur auf Düpierung ankommt. Und wenn sie es nicht wissen, leben sie schlecht, stehen jämmerlich und lächerlich da und dort, desillusioniert, als die gestraften Repräsentanten der Unpraxis oder einer ad absurdum geführten »idealistischen« Lebensanschauung.

Das ist das Wertvolle an Wedekind als Erscheinung: Er hat im Moralichen zunächst einmal Tabula rasa auf der Bühne geschaffen. Ganz wie das Variété. Das that dasselbe. Auf dessen Szene verstummte auch eine Ethik, die aus unserem Leben und unserer Erkenntnis ausgeschaltet ist; oder kam erst gar nicht zu Worte.

Alle anderen dramatischen Dichter unser Zeit, die ihren Evolutionismus und ihr Wissen um Jenseits von Gut und Böse im Kopfe

hatten, zerbrachen ihn sich über der Frage, was nun an Stelle der alten Schuld und Sühnedogmatik gesetzt werden könnte. Abgesehen von unseren Naturkopisten natürlich, für die solche Frage gar nicht erst in Betracht kam, da sie ja auf jede Naturbewertung von vornherein verzichteten.

Wedekind aber hatte den Mut, als erster die Frage einfach resolut abzuschneiden und für seine Person zu antworten: bewerten wir die Natur, das Leben, doch einfach nach jenem physiologischen Gesetz, das uns zu unserer ganzen evolutionistischen und immoralischen Erkenntnis führte, beziehungsweise von ihr begleitet war: nach dem Egoismus.

Der Gedankensprung lag nahe, war selbstverständlich. Es musste nur einer kommen, der den Standpunkt fand.

Wedekind fand ihn nicht nur, sondern kam auch wieder auf festem Boden an; künstlerisch gesprochen. Denn jede seiner Dichtungen ist m e h r als konsequent gedachter Egoismus, jede ist konsequent gethaner, dargethaner, angewandter Egoismus. Man sehe sich an, wie die Handlungen einsetzen, unter welchen antiidealistischen Bedingungen, und wie folgerichtig sie schliessen: was dazwischen liegt, ist regelmässig ein mustergiltiges Beispiel unserer vitalsten Triebe, im Gastrologischen, Sexuellen u. s. w., und hat deren

Sinn; gleichgültig ob es ein komischer oder tragischer Sinn ist; darauf achtet man gar nicht mehr; trotzdem verspürt man aber durchaus unterschiedliche Wirkungen auf sich, nicht etwa blos »tragikomische« — wie die Notbrücke hiess, über die man wohl aus dem Dilemma zu fliehen versuchte und die nur in eine zweite Sackgasse führte.

Der Fortschritt durch Wedekind ist bedeutend und weittragend. Wie man sehen wird:

Nietzsche, der den Kulturweg, der unser wartet, am summarischsten vorgezeichnet, lebt heute in aller Munde. Aber in keinermanns That. Wenigstens nicht so unerschrocken und gross, wie Nietzsche selbst es gewünscht. Der falsche altruistische Typ, gegen den er sich als seinen Gegenpol wandte, herrscht noch immer.

Nun ist Wedekind — ich will nicht sagen, der falsche egoistische Typ aus dem Geiste Nietzsches. Aber er ist der rein profane.

Jm Leben ringt jener höhere Egoismus der Grosszügigkeit und des prachtvollen Aussichherauslebens, dem aller Altruismus nur eine Selbstverständlichkeit geworden und der der Menschheitsentwicklung als Ziel vorgesteckt ist, erst noch im Dunkel der Umwertung und Neuformung aller Dinge.

Wedekind aber weiss überhaupt nichts

von ihm. Ich möchte das Diabolische bei ihm nicht so sehr betonen, wie es wohl geschieht, aber schliesslich: das Prometheische, das Nietzsche und wir wollen, fehlt ihm. Und damit das Divine. Und damit das Kulthafte.

Ich komme hier zum Symbole des Variétés zurück.

In meinem Buche, das von diesem Symbole Namen und Inhalt entlehnte, habe ich die Scheidung eines profanen und eines kulthaften Momentes als ein dualistisches Princip angenommen, das in aller Kunstentwicklung aus Kulturentwicklung wiederkehrt. In dem Augenblick, in dem beide bis zu einem gewissen hohen Grade an einander hoch gewachsen sind und sich nun durchwachsen, das heisst, in dem Augenblick der Höchstentwicklung einer Kultur, ersteht das grosse Kunstwerk als ebenbürtiger Ausdruck der letzteren. Und ich suchte nachzuweisen, dass das moderne Variété die zusammenfassendste und zugleich zugespitzteste Aeusserung der Profanwerte des modernen Lebens sei; und ich hing die Folgerung daran, dass diese seine Werte mit den seither noch unterirdischen Kultwerten zu durchsetzen wären, um das grosse Kunstwerk, im besonderen das grosse Drama der Zukunft zu gebären.

Wedekind nun steht diesen Kultwerten —

die seither nur von seinen lyrisch-epischen Zeitgenossen gebracht worden sind — so fern, wie das Variete ihnen fern steht. Aber er ist dafür der erste künstlerische Ausdruck der Profanwerte des Variétés, wie dieses der erste halbkünstlerische Ausdruck der Profanwerte des Lebens ist. Und deshalb leiten die Qualitäten seiner Kunst direkt in die noch ausstehende Kunstentwicklung über; ja, bis zu einem Grade werden sie sich in dem kommenden Drama wiederfinden, wird dieses von ihnen durchsetzt sein.

Bis zu welchem Grade?

Die Antwort soll an einer anderen Stelle stehen, wo ich mich mit dem Spezialthema des modernen Dramas jenseits vom Naturalistischen beschäftige.

Diese Skizze galt nur dem Persönlichen Wedekinds. Man kann es finden in den Dramen »Frühlingserwachen«, »Erdgeist« »Die junge Welt«, »Der Kammersänger«, Der Marquis von Keith« Und man kann es finden in den Pantomimen, Gedichten und Novellen, die unter dem Titel »Fürstin Russalka« gesammelt erschienen.

Druck von Gottfr. Pätz in Naumburg a. S.

ARTHUR MOELLER-BRUCK

DIE MODERNE LITERATUR

IN GRUPPEN- UND EINZEL-
DARSTELLUNGEN

BAND XII

PROPHETEN

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG
1902

Fortsetzung auf Seite 3 des Umschlages.

PROPHETEN

ARTHUR MOELLER-BRUCK

DIE MODERNE LITERATUR

IN GRUPPEN-
UND
EINZELDARSTELLUNGEN

BAND XII

SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG

ARTHUR MOELLER-BRUCK

PROPHETEN



1902
SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN UND LEIPZIG



Kultstil.

Varietestil war Profanstil.

Das Leben, das ein Profanstil deckt, ist eben, was man so »das Leben« nennt, das äussere, scheinbar oberflächenhaft marktmässige, aber dabei tief abgründige Daseinsbild einer ringenden Menschheit, die in automatischem Chaos durch einander geschoben und vorwärts gedrängt wird mit all ihren Leiden und Leidenschaften. Sie weiss selbst keinen Grund, warum? Sie weiss auch keinen Zweck, wozu? Aber sie gehorcht den Gesetzen, die treibend aus ihrem kreissenden Innern kommen und sie durch die Nacht zu neuen Tagen rollen. Brandend, brausend geht ihr Gang — in der einzelnen Bewegung des einzelnen Menschen lächerlich vielleicht und klein und ärmlich, aber als Ganzes Aller sehr gross, ernst und reich . . . Dieses Leben ist dazu da — nun,

zunächst einmal, um gelebt zu werden, um genossen, um durcharbeitet, um durch Arbeit zu höheren Formen gesteigert zu werden. Es ist das Leben des Diesseits, gestellt in den Dienst der Sinne, und sein Ziel ist die Kultur. Kulturgedanken sind die einzigen, die es hat — als solches sowohl, wie in der wertenden Kunst. Doch kann auch in ihm die Macht des Unbewussten beträchtlich sein. Und seine Führenden gehorchen oft einer Mystik, die sie verleugnen würden, wüssten sie darum.

Daneben giebt es ein anderes, das Leben des Jenseits, das Leben im Jenseits; das ist gestellt in den Dienst des reinen Geistes, und sein Ziel ist die Natur — sei es, dass der Mensch, der dieses Leben vertritt, die sogenannte Rückkehr zur Natur sucht, oder dass er, der Kultur voraus, den Anschluss an eine neue, eine sozusagen kosmische Natur erstrebt . . . Auf jeden Fall ist dieses Leben dazu da, um geschaut zu werden. Das andere, das irdische Leben der irdischen Menschheit, wird nur genommen als einen Durchgang zu höheren Formen in einem unirdischen Sein künftiger Entwickelung. *Denn* der Mensch, der diesem Leben dient, weiss ahnungsvoll von Gründen, warum das *Alles* hier unten ist, und von Zwecken, wozu . . . nicht in der Erde liegen sie, diese Gründe

und Zwecke, so sagt er, nicht in der Gegenwärtigkeit der Dinge, wie sie nie in ihrer Vergangenheit mehr denn augenblicksmässig gelegen haben: sie liegen vielmehr in einem noch dunklen Zukunftssinn der Schöpfung, der zugleich wieder ihr Ursinn ist. Diese Erde ist ja bloss die Stufe zu jenen Himmeln. Wer sich hochreckt auf ihr, weit und verachtend ab vom Erdentreiben, und dann in einsamer Nacht den Blick visionär zu den grossen Gestirnen spannt, der kann als Mensch dann wohl schon den ersten Morgenschimmer von Geheimmnissen erfahren, die sich hellen. Was ist dagegen »das Leben«? so fragt er. Tierischer Trieb: Geschlecht und Hunger! Vergänglicher Kampf um den vergänglichen Bissen Glück! So antwortet er. Und es ist selbstverständlich, dass ein solcher Mensch der Askese um einer Weltwollust willen von keinen Kulturaufgaben wissen kann, dass er zu ihnen lacht; oder je nach seiner seriösen Natur auch zu ihnen weint, wie das mancher Vergänglichkeitspriester schon gethan. Unter allen Umständen wird er den Genuss verachten, verschmähen; und gerade so seine Voraussetzung: das Schaffen, die Arbeit. Er will blos schauen . . . schauen . . . schauen. . . .

Doch geschieht es, dass dieses Schauen

sich extatisch umsetzt in Laute, Bilder, Begriffe, Verkündigungen, Offenbarungen.

Und wenn diese Umsetzung — die eine rein wahnsinnige sein kann — dabei in einer künstlerischen Weise geschieht, was nebenbei voraussetzt, dass der Schauende unter dem Zwang seiner Innenvorstellungen doch wieder zum Schaffenden wird und er dabei notwendig, schon aus rein sprachlichen Gründen, zu irdischen Beziehungen seinerseits Bezug nehmen muss: dann tritt neben den profanen Stil menschlicher Wesensäusserung ein anderer diviner, ein Kultstil; und der ist auch noch primitiv wie jener, ist ein erstes Lallen nach Inhaltsetzung, wie der andere nach Formgebung; aber er kann unsere Aussenanschauung, wie sie sich eben im Profanstil äussert, unerhört ins Tiefe bereichern; und wenn beide einander durchwachsen, dann ist so recht erst die Basis gewonnen, von der aus der bedeutende Mensch in die Menschheit zu wirken vermag.

Solange wenigstens zu der Umsetzung, die in diesem Kultstil geschieht, nicht die andere im Profanstil tritt — solange wird es noch keine rein künstlerische Umsetzung sein können; sie bedient sich nur, oft notgedrungen ungern, oft unbewusst, oft aber auch bewusst künstlerisch, der künstlerischen Mittel. Der Zweck ist immer: eine kulthafte

Beziehung zur ganzen Welt zu finden. Und die Umsetzung als solche ist mehr eine dichterisch-denkerische, wobei der Gedanke ein religiöser wie ein philosophischer sein kann, wie Beides.

Der Zweck des reinen Künstlers dagegen, der als solcher stets dem Profanstil angehört, aus ihm kommt, ist immer: die täglich sichtbaren Beziehungen des Menschen zu seiner Erde zu fixieren. Und die Welt, der Bau der genialen Schöpfung, geht ihn zunächst nur an, soweit auch sie ihm Sein Stoff ist und ein mehr oder weniger gewaltiges Mittel, Ausdrückenderes als ein blosses Bild der Dinge sondern schon ein Sinnbild zu kneten, das mehr als uns gleich, sondern eben schon unser Sinn sei.

Auf jeden Fall aber kann festgehalten werden, dass die profan-artistische wie die kulthaft extatische Aeusserung des Menschen, sobald sie beide nicht mehr primitiv in Erscheinung treten, jeweilig von einander durchsetzt sein werden, und dass der Grad der gewonnenen Unprimitivität in genauem Verhältnis steht zu dem Grad eben der Durchsetzung.

Profanstil — Kultstil. Starr stehen sie zunächst, als Gattungen, gegenüber. Das eine Mal wird der Welt aus einem entzündeten Geiste herausgeopfert — man denke an

die Propheten des alten Bundes, an die Orakel der Orphiker, oder, um einen neueren Extatiker zu nennen, an Nietzsche. Und das andere Mal sind nur die Sinne entzündet und dienen — man denke an die helle Freude, die jeder echte Naturalist ob der Materie hat — der Erde und der Mannigfaltigkeit ihrer Formen und Farben.

Aber wenn sie aufeinanderwirken und gegenwirken, dann sind's die beiden Wagschalen, auf denen alles Grosse liegt, was das zum Schöpfer gewordene Geschöpf Mensch in seinen Erdentagen noch gewirkt.

Heute stehen wir so, dass sich die grossen Möglichkeiten wieder einmal aufgethan haben. Die Pole sind gesetzt — die Axe kann gezogen werden.

Auf der einen Seite — ich denke an Nietzsche — wurden Blicke ins Weltgefüge aufgeschlagen, die uns mit so neuen und so grossen Ahnungen und Erkenntnissen unseres Wesens überschütteten und unserer kosmischen Bestimmung auf Erden schon, dass mit der Thatsächlichkeit einer neuen Moral auch die Möglichkeit einer neuen Tragik und damit die eines neuen grossen Kunstwerkes gewonnen wurde . . .

Und auf der anderen Seite ist — ich denke an den Naturalismus — ein unbeirrbar fester Wirklichkeitssinn gewonnen, der für

die künstlerische Solidität Gewähr leistet ... und menschlich — ich denke an Wedekind und das Variete, das hinter ihm und anderen steht, — haben wir eine unbändige brutale Ausbruchslust dieser selben Wirklichkeit, wodurch uns versichert wird, dass keine schwachen Gefühle ihrer Gestaltung warten...

Und schon — ich denke an Dehmel — bekamen wir ja auch Synthesen ...

Aber ungebärdig geht das Leben ... ungebärdig sucht der Geist. Ewig wieder klaffen beide auseinander, spalten sich, trennen sich, um Raum zu schaffen für andere neue und noch gewaltigere Einheitsbildungen.

Dichter der Erde speit das Leben aus: von ihnen sprach ich, Dichtern des Himmels ruft der Geist: zwei sind es zum Schluss, die sich dem Leben abwandten und mit reinem Geiste in die Welt sahen und die Welt in Bildern schauten, die, wohl der Erde entnommen, doch nur einen Sinn und eine Bedeutung finden, wenn man sie nimmt in den Dimensionen des Weltalls:
Maximilian Dauthendey und Alfred Mombert.

Maximilian Dauthendey.

Die einzige Darstellung, die wenigstens in einem gewissen Sinne zeitlich und räumlich begrenzt ist und die sich zuweilen bei diesem Dichter herstellt, kommt mit der Empfindung, in die vorweltlich primitive und panoramatisch weite Landschaft des Paradieses zu sehen — jene grosse heilige Einfachheit in Farbe und Linie wieder zu schauen, die noch keine Teilung, keine Zersplitterung, aber auch keine Verfeinerung des Seins kannte, die nur ursprüngliche Kraftentladung mit ihrer so natürlichen Kehrseite ursprünglicher Reinheit war . . .

Und aus dieser paradiesischen Landschaft, die am Tage blau im goldenhellen Sonnenlichte da liegt und zur Nacht mondfarben in einer vollen Schattenklarheit, welche die gewaltigen Umrisse rings noch überdeutlich macht — aus dieser Landschaft tönt nun

herauf zu uns eines Menschen Stimme . . .
Und die Stimme ist voll, wild, urhaft, dabei aber schmeichelnd schön in ihren Biegungen, sie ist fallend wie klares Bergwasser; nichts Schreckhaftes hat sie, nur etwas Grosses: Rythmen entströmen ihr von so anschwellendem mächtigen Klange, Bilder wachsen aus ihr von so breit farbiger leuchtender Pracht, dass unser Ohr kein hineintönend Zwischengeräusch mehr hören und das Auge keinen Mischton mehr sehen kann.

Wir stehen und sinnen, wie lange, lange wir so Einfaches nicht mehr vernommen: und zurück durch die Jahrtausende reicht diese Sprache, bis zum Bardensang . . . Alles Kleine, alles Kramhafte, Krankhafte, alles Vergängliche und Nichtige, das uns das Leben mit seinem Trieb zu vervielfachen alltäglich hinwirft, — die ganze Kultur, die inzwischen heraufstieg, schwindet hin in dem grossen, schweren, brausenden Ewigkeitstone:

Alle Bäume stehen, schweigen —
    Dunkle Riesen,
Aus den Wiesen Abendkälte,
Und die Welt schwebt grau verloren,
    Weit und still.

Bin allein.
Bin der einzige Mensch, der lebt,
Der Einzige, den die Welt geboren.
Bin allein.

Bin der einzige Gott, der lebt,
Gott, der diese Welt geboren.

In einer so reinen Lyrik, die den Ton hat, der von Anbeginn ist, vermag ein Mensch unserer Zeit der Schöpfung wieder sein Ichgefühl opfernd darzubringen.

Und es ist einen Augenblick, als müsste all unser Thun plötzlich versagen . . . als müssten die Eisenbahnen stille stehen, die die Millionen heute verbinden . . . als müssten die Schiffe im Meere versinken . . . die verderbten Städte mit ihrem schwirrendem Getriebe, mit allem was Menschenhand aufgerichtet, müssten stürzen . . . Und eine grosse Stille müsste sein und darüber sich ein dunkler Moder legen, bis alles spurlos neu und gleich gemacht und die Erdkruste wieder brodemjung und rein ist und wieder würdig, dem grossen Weltbau ins strahlende Antlitz zu schauen.

Aber Dauthendey ist kein harter finsterer Prediger der Busse. Sandalen schleppen nicht an seinen Füssen, kein Volk würde sich auch daran heften. Denn er hält uns nicht bannend die schweren Wahrzeichen der Abkehr und Einkehr vor.

Dauthendey ist nur der lichtgläubige Mensch unserer Tage, der die Kraft und die Reinheit hat, durch die Kultur gleichsam wie durch die Natur zu gehen.

Ja, wenn er prometheisch an Jenseitiges denkt, dann geschieht's mit der ganzen Freude über das Diesseitige. Und also liebt er seine Erde:

> Dein Auge fliegt jach auf in die Nacht,
> Du schaust nach den Sternen.
> Nimm Dein Auge in Acht.
> Die Sterne locken mit silbernen Wünschen.
> Was sind die Sterne?
> Erdenbrocken.
>
> Auch deine Erde ist Stern.
> Hab sie gern, deine Erde.

Nur liebt er nicht das Leben. Es ist, als sähe er es gar nicht, als wäre es gar nicht da für ihn. Seine Lyrik ist arm an Erinnerungen, die auf die äussere Hülle des Seins gehen, auf den rastlos vorübergleitenden und doch stets gleichen Wechsel der Dinge und ihre zufällige Formung und Färbung. Es ist leer in dieser Lyrik von der bunten Wesenheit der Erscheinungen. Nur die ewigen Gesetze berühren ihn und ihre ewigen Aeusserungen. Nur für die ewige Natur findet er das nackte Wort.

Freilich rächt sich das Leben dafür. Denn niemand geht ungestraft abseits von ihm. Wer das Allgemeine verlässt, um sein Einzelnes zu suchen, wird von ihm geschlagen mit den Gefühlen des Alleinseins, die bitter sind und sich steigern können zu den Ge-

fühlen des Ausgestossenseins. Denn für den Menschen giebt es auch in der Einsamkeit kein vollkommenes Glück, in dem er weltverloren, selbstvergessen schon sein Nirwana finden dürfte. Er kann in ihr vielleicht, wenn sie nun einmal seine Neigung ist, ein wenig glücklicher sein als in der Gemeinsamkeit — aber er ist dann eben auch anspruchsloser. Doch die Leere bleibt, die von der letzteren, von der Gemeinsamkeit wohl ausgefüllt werden kann.

Und so schieben sich denn auch bei Dauthendey manchmal unter die Töne höchsten Stolzes geheime, nur im blossen Klang und ganz von fernher angegebene der Verzweiflung:

Meine Augen voll Asche,
Meine Ohren haben die Töne verloren,
Bäume, Wind, Gestein,
Eure Sprache fällt mir nicht mehr ein.
Höre im Weltraum nur mich,
Mein wildes hungerndes Ich!

Das ist wahre Weltsehnsucht aus Menschheits Ferne. Aber das ist auch Lebensnot. Und sie kann sogar einmal in der Rückwirkung werden zur eingestandenen Lebenssehnsucht. Nur äussert sie sich dann bei einem so bejahenden, ja freudigen Menschen wie Dauthendey nicht grollend und verachtend. Er lässt sich vielmehr aufnehmen von

ihr und tragen. Und fast brünstig, fast erfüllungstrunken und jubelnd über die Erfüllung, die ihm doch noch einmal werden soll, singt er dies Lied:

Die Nacht lastet hart.
Alt starrt die schwarze, erkaltete Erde.
Mein Herz will jung schwingen,
Meine Lippen sind blutvoll,
Mein Blut will singen.
Meine Adern möchten die Erde zersprengen,
Mein Herz in den Weltraum
Als Erde hängen,
Als siedende Erde.

Und ihm wird die Erfüllung.

An dem Leben liebte er die Menschheit nicht. Deshalb kann er sehr wohl den einzelnen Menschen lieben — zumal wenn er einsam ist, wie er selbst.

Und so löst sich denn aus der Menschheit, wie sie für ihn gleich einem Knäuel, gleich einem Ballen zur Seite steht, wie sie geschäftig mit ihren tausend kleinen Sorgen geht und thut und redet, dem Ewigen fremd, dem Blosheutigen allzunah und vertraut — so löst sich ein Weib aus ihr und kommt zu ihm, dem Verlassenen, eine Verlassende.

Es ist das Weib. Wie er der Mann ist. Und sie beide die Menschen sind.

Die paradiesische Landschaft nimmt sie auf:

Ueberschüttet von Deiner Glut,
Brechen Blüthen aus meinem Blut,

Wird mein Leib ein schauernder Garten.
Warme Blumen stehen und staunen,
Tausend raunende Knospen,
Alle sehen nach dir,
Alle glühen und warten.

Der Anschluss an das wirkliche Sein, wenn man will, an das Leben ist gewonnen: die schweifenden Sinne können ihre Ruhe haben.

Und der Anschluss ist so stark gewonnen, dass er sich sogar — hier wie immer ein untrügliches Zeichen — rein formal äussert. Die Gedichte Dauthendey's, die im Wesentlichen kosmisch waren, hatten gewiss eine Rundung — aber es war doch mehr eine innere Rundung. Sie wurden gehalten durch ein Band — aber dieses Band war weit geschlungen: alle Kunstmittel, Reim, Innenreim, ja selbst Alliteration, alle Metren und freier Vers durften in ihm abwechseln; nur der Grundton lief straff und stetig durch. Jetzt aber, unter den Liebesgedichten, finden sich sogar einige, die eine durchaus äussere Rundung zeigen, die nicht mehr scheinbar verfliessen, sondern ersichtlich fest zu sich selbst zurückkehren. Freilich fest nicht im artistischen Sinne der Kunstlyrik, sondern in dem naiven des Volksliedes. Seine anspruchlose Vollendung hat etwa:

Maimond über dem Dach,
Maimond sieht in das Haus,
Golden stehen die Scheiben,

Sehnsucht leuchtet heraus.
Draussen Blatt bei Blatt
Schlafen dunkel die Bäume,
Drinnen unter dem Dach
Liegt die Liebe wach.
Schwüre glühen im Dunkel,
Funkeln hinaus in die Nacht.

Dauthendey könnte bei diesem Volksliedhaften stehen bleiben. Er hat sich von seinem ersten Gedichtbuch, »Ultraviolett«, das noch ganz in kühnen oft gewagten Naturstudien steckte, zu seinem zweiten, »Reliquien«, glänzend nach ihm hin entwickelt und ist in ihm schon vollendet: das Volksliedhafte könnte sein ausschliesslicher Stil werden und sein.

Aber wie er weiter her kommt, als aus dem deutschen Mittelalter, wie seine Wurzeln tief in dunklen sagenhaften Vergangenheiten stecken, so kann sein wünschender Wille nicht stehen bleiben bei Wiedergeburten eines schon einmal Gewesenen, sondern geht schweifend weit voraus in dunkle Zukünfte, von denen erst seine Ahnung träumt.

In seiner Lyrik steckt der Trieb zum grossen Gesang . . . und in dem kündigt sich immer das Epos an. Der Dichter giebt sich die Losung: in marschmässigem Tempo sei die Geschichte der Menschheit — sei meine Geschichte gesammelt.

Und Dauthendey hat in seiner Dichtung »Phallus« dieser Losung auch bereits zu gehorchen versucht. So setzt sie ein:

Der Riese Zeit und das Mannweib Leben
Trafen sich heiss in der Juninacht.
Sie legten sich nieder am Berg in die Reben,
Hoch auf dem Berg standen die Sterne,
Hoch über den Sternen rauschte die Nacht.

Der Riese blass wie die fernen Gestirne,
Die Dirne warm, Wein brütet der Berg,
Auf mächtigen Brüsten stützt sie die Krüge,
Schwer mit dem dünkelsten Safte gefüllt.

Sie trinkt und bietet zum Trunk dem Riesen,
Beide schlürfen am steinernen Maul,
Haupt an Haupt in der tönernen Höhle.
Sie trinken, die Mittnacht beginnt zu ermatten,
Sie trinken, die Sterne verschwinden im Berg,
Dem blassen Riesen bricht fast die Kehle,
Unversieglich strömt es vom Krugbauch.
Halt inne endlich Athem zu holen,
Die Dirne lacht und hält ihm den Nacken,
Feuer wuchern in seinem Fleisch.
Er küsst ihr die Wangen, küsst ihr die Brüste,
Küsst ihr die Brüste, küsst ihr die Wangen.
Die Reben brennen, die Steine zerschmelzen,
Riese und Mannweib biegen den Berg.
Nachtwolken stehen tagfeurig und leuchten,
Riese und Mannweib biegen den Erdball.

Im breiten Lande pochen die Glocken,
In nächtigen Städten die scheuen Menschen
Stehen und starren, rot funkelt der Himmel,
Rot in die Fenster, rot in die Thore,
Glüht rot auf tausend ratlosen Stirnen,
Glüht rot in tausend schreckoffene Herzen.

Neun Tausend Jahre staunen die Menschen,
Neun Tausend Jahre Nächte um Nächte,
Riese und Mannweib liegen am Berg,
Im neunten Tausend loschen die Nächte,
Phallus wurde geboren.

Doch dann geht Dauthendey — getreu seiner lyrischen Art, die ganz und gar undramatisch ist — nicht mit Schöpfungen von wirklichen Lebensfiguren vor, sondern er bildet Mythologieen. In Gestalten, die ausschliesslich seiner Innenanschauung angehören, formt er die Grundgefühle und damit naturgemäss auch wieder die Grundvorstellungen der Menschheit. Freskisch fügt er sie aneinander. Sie stehen nicht sehr leibhaftig da, sie haben alle etwas Wesenloses — aber an dieses Wesenlose ist viel Glut und viel Farbe, gleichsam durchsichtige Farbe verschwendet. So mag es kommen, dass genau so viel Geheimnis wie Klarheit in diese Gestalten gelegt ward: Herzfreude, Bildner, Pfeiffer und Träumer, Lichtlust, Klanglust und Mär sind ihre Namen; aber auch Begriffe wie Sonne, Erde, Urblau werden als ein Lebendiges behandelt. Klar ist ihre geistige, geheimnisvoll ihre sinnliche Bedeutung; nur im Rausch des Kultes vermag man sich dieser zu nähern. Selbstverständliches, Kindlich-Wahres, Kindlich-Einfaches thut sich auf. Und zugleich ein ganz Fremdes, Neues,

Ueberraschendes, das schliesslich doch wieder bloss als ein belebtes Mysterium verständlich ist. Es ist Märchenweisheit und wir dürfen noch einmal an den Sinn der Dinge da rühren, wo er dem Raffinement genau so verschlossen liegt, wie er der Naivität offen steht. Das aber ist Religion.

Die »Phallus«dichtung schliesst mit dem Wort:

Sie fassen es nie, die glauben zu fassen.

Religion in diesem undogmatischen und der ganzen Schöpfung dienendem Sinne ist für uns heute keine Rückständigkeit, sondern notwendige Rückwirkung. Wir haben so viel geschaffen . . . wir müssen auch einmal wieder beschauen. Wir haben den ruhlosen Geist unerhört entwickelt, aber das Gemüt hat an Tiefe und Schlichtheit verloren. Die Natur ging in der Kultur unter. Nun soll sie sich erst einmal in einem Kultus sammeln — freilich in einem Kultus, der unsere geistige Entwicklung nicht etwa zurückleitet, sondern sie eben nur ausruhen lässt.

Dichter wie Dauthendey haben die Aufgabe — und es ist in solchem Betracht eine direkte Kulturaufgabe, die sie da zu lösen berufen sind — unsere schauenden Sinne auf den Weg zu reinigenden Opfern zu weisen. Ein Bad im Urquell des Seins giebt uns dann

die Kraft, weiter wieder und immer weiter vorwärts zu kommen, und immer höher hinan. Denn verweilen sollen und werden wir dort nicht. Ewig dürfte uns der Prometheus in uns wieder mahnen, dass er, das ist der strebende Mensch in uns, stärker ist als der ruhende Gott.

Manche brauchen sie auch gar nicht, diese Dichter, die nur Träumer der Erde sind, Kinder der grossen Mutter von Ewigkeit, ewige Kinder. Manche stehen so schon stark und rein auf unserer Erde und wollen nur den wilden Liedern lauschen, die das Leben aufspielt. Aber zu Manchen Anderen sprechen diese Dichter das erlösende Wort.

Alfred Mombert.

Auch für den schauenden Menschen kann das Leben sich wieder herstellen . . . Oder es kann auch bereits gleich anfänglich für ihn hergestellt sein: er kann unmittelbar von ihm kommen — von diesem gegenwärtigen Sein, das heiss in seinen Farben, gross in seinen Formen vor uns steht. Er kann es in einer Weise gesehen haben, die nur nicht den Menschen der That, irgendwie der Bethätigung in ihm weckte, wie sonst wohl gewöhnlich, wenn das träumende Kind über die Wirklichkeitsgrenze geht und zum Manne wird, sondern in einer Weise, die in ihm den Menschen des Gesichts aller Zusammenhänge gebar, den Visionär.

Furchtbar fasste das Schicksal vielleicht ein; und im Licht der geliebten Gestirne, in dem bis dahin nur wunderbare Wesen zwischen wunderbaren Pflanzen und Blumen

sinnend stille gegangen waren, sah der Mensch plötzlich ein Bild der Menschheit — grauenvoll: gekrümmte Leiber bäumten sich im Schmerz, verzerrte Gesichter schrieen wie Wunden, und blutende Hände irrten um Hilfe in die leere Nacht. Alles war Entsetzen und stürzende Vernichtung, jüngstes Gericht seit Ewigkeit. Da erfuhr der Mensch, welch ein wahnwitziges Elend es um die Menschheit ist, die ihm bruderverwandt, mit der zusammen man ihn auf diese Erde ausgesetzt ... und in seiner Seele öffneten sich die Offenbarungen wie grosse angstweite Augen, seine Seele sah in die Seele der Schöpfung.

Alfred Mombert kommt so von dem Leben her; und wenn man es literarisch-formal ausdrücken wollte, könnte man sagen, dass er zugleich von jener straffen, ehrlichen Wirklichkeitsbeobachtung herkommt, die die ganze neue Dichtung in Deutschland einleitete. Ja, es ist ganz auffällig: Sein erstes Gedichtbuch, das »Tag und Nacht« hiess und das die Dinge denn auch noch nicht in mystisches Licht stellte, sondern die bunte Welt der Erscheinungen nahm wie sie war, ist voll der Erinnerungen an all jene Farbentöne, die die Entwicklung der Lyrik von Nietzsche über Liliencron zu Dehmel bezeichnen: Helldunkel der Grund, oft leuch-

tet's auf zu blendendem Gold, doch öfter, ja meist, verdichtet's sich düster und gespenstisch schwer. Es stehen Gedichte da, die mit tiefem Sinn eine ganz schlichte, einfach fröhliche Eindruckskunst sind, wie wir sie bei Liliencron haben. Aber daneben finden sich wüste Grauenhaftigkeiten: Töne wühlen dann herauf, die selbst für einen Dehmel, als er noch in seiner Zeit von »Aber die Liebe« stand, zu grausam gewesen wären. Jenem Uebergang bei Mombert, jenem Uebergang vom Kinde, vom kindlichen Gemüte, das noch zu den Dingen lebensselig und lichtfroh lächeln kann, zum Manne, der hinter ihnen ein schwarzes, schauerliches Geheimnis suchen muss, wird da der Grund gelegt. So beispielsweise lehrte ihn das Leben, vor dem Leben zu erschrecken:

Im Nachtkaffee der Grossstadt.
Auf roten Polstern sassen Dirnen.
Und Niemand war mehr da, kein Gast, kein Kellner.
Und ich allein an einem Marmortisch
und drüben an der Wand die Dirnen.
Das Glühlicht schien vereist.
Und eine starre Totenstille war.
Und langsam stand ich auf.
Ich schritt hinüber.
Ich sprach mit sanftem, bittend sanftem Tone:
»Euch thun die Seelen weh«.
Da fuhren grässlich auf all die Dirnen

und schrieen mir mit Donnerton ins Ohr:
»Der Leib!«
Und tastend taumelt ich zurück.
Und sass nun wieder an dem Marmortisch.
Und drüben an der Wand die Dirnen.
Und eine starre Totenstille war.
Und sass da viele Stunden lang.
Und sass und sann.
Und sann
was alles das
bedeute.
Warum das alles
sei.

Urfinster schwieg das Rätsel wie die Nacht.
Doch endlich silbern stieg der Mond herauf,
als ich bedacht,
dass meine Seele wacht
und drüber grübelt . . .

Und die Nacht war silberbleich.
Gespenstische Pracht.

Man sieht, das Leben lehrt Mombert auch schon, sich mit dem Leben zu versöhnen. Schon ist er auf Lösungen aus, die ihm Erlösungen wären. Schon sucht er eine Antwort auf die Frage, die seine Urfrage ist und bleibt: warum das Alles sei?

Und innerlich ist er auch bereits der Schauende, zu dem er später gross und mächtig in prophetischer Gestalt auswächst. Nur ist sein Auge nach aussen hin noch nicht seherklar und seherfest. Beim Blick in die Welt bleibt es am Leben haften.

Des Diesseits Gegensätze lassen Staub der Erde an ihm. Denn seine Seele ist noch biegsam ... Sturm vermag sie dann einmal niederzuringen, dann einmal aufzubäumen — je nachdem ob mehr der harte Mensch in ihm oder mehr der weiche getroffen wird, der Mensch mit dem Trieb in die Schöpfung, der ganz in Gott ist, oder der Mensch unter dem Zwang der Erde, der noch erschaudert bei den Bekundungen des Geschicks.

Und so ist es auch erklärbar, dass er bald in einem Optimismus, bald in einem Pessimismus der Erkenntnis befangen bleibt, dass dem Künstler in Mombert die Einigung der Gegensätze oft nur erst gewaltsam gelingen will, wie der Schluss des angeführten Gedichtes zeigt — und dass der Mensch zwischenher bald dem einen, bald dem anderen Extrem der Stimmung zuneigt. Es giebt Gedichte in »Tag und Nacht«, in denen er sich in stumpfe Apathie verliert oder in trostlose Verzweiflung; ja in einigen streift er höhnischen Cynismus. Andere wieder haben jene lauterste Wirklichkeitsfreude, von der ich sprach. Und gegen Schluss des Buches steigert sich die Stimmung sogar zu jener dionysischen Rauschempfindung, in der der Mensch — und damit Mombert selbst — jenem symbolischen Wechsel von »Tag« und

von »Nacht«, jener Hochzeit von Licht und Finsternis entgegenreift, von der Nietzsche immer träumte ...

In seinem zweiten Gedichtbuche, »Der Glühende«, fand sich Mombert dann aus dem Wirrwarr der ihn umgebenden Erscheinungen heraus — und zwar dadurch, dass er jenen Ton, den er gegen den Schluss des Dirnengedichtes angeschlagen, mehr und mehr zu seinem einzigen machte: er rang sich los von der Menschheit, befreite sich von der Zugehörigkeit zu den »Anderen« empfand sich immer stärker als Einzelwesen — als der schauende Mensch. Nur, dass er »das Leben« eben kennt und sein schmerzhaftes Mass an die Welt legen darf.

Mit diesem Leben und seiner Menschheit verbindet ihn blos noch das Weib, das Geschlecht, in dem er die Schöpfung nacherleben kann, aus der Er und Sie und Alles ward. Und dann Vater und Mutter, die ihm zum synthetischen Symbol für jenen Willen auswachsen, der von Anbeginn hinter allem Schöpferdrange wirkend stand.

Schon in »Tag und Nacht« sagte er:

Mutter, weisst du das nicht?
Mein Leben ist Lüge, mein Traum ist Wahrheit.
Ich bin nur Glut von jener Stunde,
Ich bin nur Kuss auf deinem Munde.«

Nun singt er ein anderes Lied an die Mutter:

Jetzt sitzest du ganz nah bei mir in deiner Gestalt,
süsse Mutter, du streichelst die Wangen
deines Kindes . . .
Mutter hilf!
an meiner Menschheit frisst die Einsamkeit
wie Schwefelsäure!

So furchtbar hat sich ihm das Leben, sein Leben in eine stark gefühlte Ich-Wirklichkeit umgewandelt, dass er diesen Schrei, der der des höchsten Einzelbewusstseins ist, ausstossen darf. Er mag sich als die letzte Entwicklung seines Geschlechtes empfinden; und er hat dann noch Augen, über sich selbst hinaus zu schauen. Und er wird zum Propheten. Nur schlägt keine Begeisterung für das, was ausser ihm im Himmel oder auf der Erde liegt, Flammen in ihm hoch. Er glüht ganz in sich selbst. Dem Fernsten, Unendlichsten näher, als dem, was ihn an Nähen und Endlichkeiten umgiebt. Gott vertrauter als der Menschheit, weil er mehr von der Menschheit weiss, als sie selbst. Ihr psychisches Leben ist ihm nur:

Eine Spannung —
ach so leise . . .
Ein Wissen, das kaum schon Ahnen ist —
ach so leise . . .
Das allerfrühste erste Glänzen des Bewusstseins —
ach so leise . . .

Er aber ist der in sich Erwachte, einsam Wachende, der über die erstarrte Kruste seines Erdballs wandelt und sich fortsehnt von dem wirrigen Muttersterne zu den grösseren glühenderen Geschwistern im nachtblauen Weltraum. Und sein Leib dehnt sich und wächst. Die Arme breiten sich und greifen ins All. Das Haupt schwillt und schaut ernst und mächtig herab auf alle Kleinheit in der Schöpfung. Es ist der Glühende mit dem Kosmos vereint, zu dem er als winzig Stücklein ja organisch gehört. Der scheinbare Abschluss, den er auf Erden finden wird: »das, was man Tod nennt«, kann ihn nicht mehr schrecken — mag er ihm auch mit einem geheimen neugierigen Schauder entgegensehen. Das Gefühl seiner Unabwendbarkeit hat zu fest von ihm Besitz genommen, als dass er von seiner Vorstellung auf quälend längere Zeit beherrscht werden könnte. Da bereitet ihm das Alleinsein, zu dem er verdammt, die Abgeschlossenheit «in Sich» grössere schreckhaftere Unruhe. Von all den Menschen, die ihn umgeben, weiss er ja so gut wie nichts. Sie haben eine Atmosphäre um sich, die sich mit seiner eigenen niemals mischen wird. Zuweilen versucht er wohl, einen gewaltsamen Griff in das Innere anderer Menschen, eines Weibes etwa, zu thun. Aber immer sind es dann Unergründ-

lichkeiten, die er wägend in Händen hält. Und die Menschen bleiben ihm Fremde, wie er ihnen fremd ist — und wie sie alle selbst voneinander nichts wissen. Und da wird in Mombert denn das Gefühl der Verlassenheit, jener Einsamkeit, um die er zur Mutter schrie, zu dem Bewusstsein, ein Ausgestossener zu sein. Sinnestäuschungen übertäuben ihn und in irrsinniger Angst stammelt er das Gedicht:

> Im Hintergrund des Zimmers, zurückgewichen,
> kauernd in der Dämmerung,
> höre ich eine Leiter leise anlegen.
> An der Aussenwand.
> Dunkle Gestalten huschten herauf . . .
> Man vergittert mir das Fenster.

Das Einzige, was ihn am Ende doch immer wieder über diese Delirien der Verzweiflung hinwegbringt, ist sein sicheres Gefühl zur Schöpfung. Er weiss ja: die kurze Spanne Mensch-Sein ist nur eine zeitlich begrenzte Metamorphose, die schliesslich zu ihrer Wiedervereinigung mit jener Kraft führen muss, von der alle Kräfte im Weltraum stammen. Bis dahin muss er der Glühende bleiben, der in sich langsam zu Asche verbrennt. Doch dann werden sich seine Gefühle in das Grundgefühl auflösen. Und seine Lebensenergie, die für eine kurze Weile den Leib zusammengehalten hat, wird sich mit den Energieen im Kosmos vermischen. In Vorahnung,

selig an Ewigkeit schon, schweben die Worte zur Erde hinüber:

Schlafend trägt man mich
in mein Heimathland.
Ferne komm ich her,
Über Gipfel, über Schlünde,
über ein dunkles Meer
in mein Heimatland . . .

In Momberts drittem Buch »Die Schöpfung» und in seinem vierten, »Der Denker«, ist der Kontakt mit dem Stofflichen dann vollständig gelöst. Im »Glühenden» waren wenigstens noch Beziehungen vorhanden, die der Dichter zu seinem eigenen leiblichen Leben fand. Nun zeigte es sich, dass dies Buch nur die Manifestation einer notwendigen Uebergangsperiode war. Sie bildete in der Seele Momberts Entwicklungskräfte aus, die er brauchte, um die Kreise, die er in »Tag und Nacht» gezogen hatte, weiter und weiter auszu dehnen und um schliesslich das ganze All mit ihnen zu umschreiben. Als er zu schaffen begann, begriff er das Uebersinnliche so, dass er es als Symbol des Sinnlichen, Sinnfälligen nahm. Nun aber geht er ganz im Uebersinnlichen auf: das Sinnfällige ist ihm nichts als Stoff und Form gewordener Geist. Alles Fleischliche ist von seiner Psyche abgefallen. Frei, ein konkretes Abstraktum, schwebt sie im Luftmeere der Unendlichkeiten und kündet

die Geheimnisse der ewigen Nacht, unter der düster allfarben die Erde ruht;

Die Wasser steigen.
Die Feuer löschen.
Die Nacht stürmt herein.

Die Sterne heben sich.
Die Luft erkaltet.
Zehntausend Tiere gehen zur Ruhe.
Ein verhüllter Mann rudert im Nachen über das Meer.

Wo ist hier der Zusammenhang?
Wo der Glutzusammendrang?
Wo sind hier die Geschicke?
Wo ewige Blicke?

Du wirst vergeblich herumfragen.
Nur der Mann im Nachen kann Dir Antwort sagen.

Eine grosse Dunkelheit liegt so über den Offenbarungen. Aber allenthalben blitzt es auf und ein grelles Licht öffnet klaffende Spalten, durch die man das vibrierende Nervensystem des Weltalls sieht. Auf Sekunden ist alles klar. Lichtüberschüttet gewahrt man die grosse Rätsellösung. Es thut nicht mehr not, dass man darüber nachgrübelt, warum das Schaffende zum Seienden wurde und warum das Seiende den Schöpfer verbirgt! Aber es sind immer nur Sekunden, die gleich wieder in Finsternis ersticken — gerade so wie es für Mombert persönlich wohl auch nur momentane Wetterleuchten der Psyche,

visionäre Erlebnisse waren, aus denen ihm seine Gedichte wie jähe Gesichte erwuchsen!

Nicht mehr Gottsucher ist Mombert, wie sonst Dichter wohl, sondern Gotteszeuge. Und zumal seine »Schöpfung« ist dadurch vielleicht die kosmischste Offenbarung geworden, die je einer geschrieben. Man glaubt, das heilige Lallen der delphischen Pythia oder das geistbesessene Zungenreden der Jünger Christi am Pfingstfeste zu hören. Allerdings ist es immer das Orakel eines Menschen, der gewisse, sehr moderne Kulturtraditionen in seinem Blute spürt. Aber vielleicht sind sie es gerade, die für ihn Gott grösser werden lassen, als ihn alle Religionen geglaubt haben . . . und zwar in der Anschauung wie im Ethisch-Kulthaften:

> Meine grossen Flügel werd ich ausspannen
> über Feuer und Meer,
> über die grünen Tannen,
> über alle Schiffe und Sonnen,
> über alle Wöchnerinnen
> auf bebluteten bleichen Linnen,
> über alle Richter und Verbrecher:
> drüberher, drüberher
> schöpf ich am rauschenden Himmelbronnen
> zu einem tiefen Trank den Silberbecher.

So fühlt Mombert den Unfassbaren, seitdem er ihm einmal ins mystische Antlitz hat schauen dürfen, mehr und mehr um sich — in sich. Und immer schwerer,

schwellender wird der mächtige Prophetenton, mit dem er ihn verkündet. Sein altes Selbstbewusstsein wandelt sich zum Gottesbewusstsein. Der Schöpfer bedeutet für ihn nicht mehr die Darstellung des Unbegrenzten und über Zeit und Raum Erhabenen! Nicht mehr die Vorstellung des Anfanglosen und des Endlosen in seiner ewigen Wiederkehr! Gott gewinnt Leben und wandelt sich in Momberts dunkler Ahnung des Klaren zu einer Persönlichkeit, von der seine eigene Psyche nur Zeit gewordener Atem ist: der Mensch in ihm wird zum Auge, das der Schöpfer aufgeschlagen hat, um sein Werk zu beschauen. Und allen alten Monotheismus und allen neuen Pantheismus löst die bedeutungsvolle Frage in eine Art von kosmischem Individualismus auf — diese Frage:

Kennst Du den Uebergang vom Er zum Ich?
Berührt er Dich?
Er wurde in mir immer dringender,
immer zwingender.

So ist für Mombert Alles Eines: Schöpfer und Schöpfung und Ich! Sein Grössenwahnsinn, zu dem er sich im »Glühenden« emporgepeitscht hatte, gesundet zum Gotteswahnsinn. Mit den unbeschreiblichen Zeilen:

Als noch nichts war und noch nichts stand
Lag schon darüber meine grosse Hand.

lernt er, sich Gott selbst fühlen. Und er erfährt ihre Wahrheit tief in sich, wenn er an jene zeitlose Zeit zurückdenkt, da er im Urgebrause über die schwarzen Gewässer des Nichts hinfuhr und »nicht Haupt und Hand, ganz Feuer Glut und Brand« aus sich das Werdende schuf.

Doch nun gefällt ihm das Gewordene nicht. Er trachtet nach dem alten Nichts zurück — oder nach einem besseren Werke! Und er grübelt über einen »Entwurf für eine neue Welt«, in der nur das Grösste der alten am Leben bestehen soll:

Ein Entwurf für eine neue Welt:
Ein einzig fernhin ungeheuer Schneefeld,
mitten ragt steil ein ungeheurer Turm,
drin droben im gläsernen Turmgemach
ein Weib, prachtvoll in rotem Flammenhaar,
das beleuchtet durch die kristallenen Scheiben
hinunter über den Schnee die Welt.
Das kann so ewig bleiben.
Aber einmal in jeder Ewigkeit
stapft ein felsenhoher Mann
von der Welt Enden
— mächtiger Schritt — heran, heran,
heran und in den Turm hinein,
da werden droben die Läden geschlossen
von grossen zarten Händen:
zu dieser Zeit ist Finsternis
über der Welt, nur ein rötlicher Streifenschein
leuchtet durch einen schmalen Ladenriss —

Und hoch über Allem, dass jeglich Blut gerinnt,

hāng ich als grosse silberne Thräne,
die über die Ewigkeiten sinnt.

So stellt sich dem zu Gott Gewordenen das Leben wieder her. Er nimmt Abschied von dem Leben. Doch zugleich ist sein Abschied ein Gruss an das Leben,
ein Gruss an die Menschheit,
ein Gruss an Uns —
denn er weiss wohl, wie ewig es ist, dieses Leben . . . und wie über ihm von Anbeginn in alle Unendlichkeit sein hohes, sein höchstes Dichterwort steht, das er aussprechen kann: »Es Giebt Nichts Grösseres Als Das Schaffen.«
Ein Wort Gottes aus Menschen Mund.

* * *

Mombert hat die neue deutsche Dichtung auf den Weg geleitet, der der zur Tragödie ist. Seine That bedeutet eine ungeheure Möglichmachung von Schicksalsauffassung: Weltdogmen regieren uns wieder, nicht Erdnormen!

Und damit ruft er Nietzsche zu . . . seine Hand greift hinüber zu diesem Toten, der als Lebendiger der Mächtigste war, der seit Langem über die Erde gegangen.

Sie beide sind von der prometheischen Art derer, die in das innere Gesicht der

Menschheit den Zukunft bestimmenden, Zukunft bedeutenden neuen Zug schneiden: prophetische Nachtwandler des schauenden Geistes und grosse Woller grossen Inhalts.

Zwischen ihnen stehen in der Spanne neuer deutscher Dichtung andere Künstler, tapfere Taggänger des ringenden Daseins selbst, wahre Helden des Lebens: die sind von der Art derer, die der Menschheit inneres Gesicht zu einem äusseren sichtbar heraustreiben, sind Zufassende und Könnende. Ihnen ist es vorbehalten, in Symbolen greifbar deutlich über unser gemeinsames Leben auszusagen, was jene Einsamen von diesem Leben in ihren Weihen der Verzücktheit erfuhren.

Bei beiden Arten des schaffenden Menschen liegt die Entwicklung unserer Dichtung . . . und ich denke, diese Entwicklung wird eine um so bedeutendere sein, je mehr sie eine wechselseitige Zusammenfassung all des Reichtums ist, den beide aus unserem und ihrem hoben.

Die Menschheit scheint wieder lüstern aller grösster Spiele.

Druck von Gottfr. Pätz, Naumburg a. S.

Band IX **Stilismus.**
„ X **Das junge Wien.**
„ XI **Der neue Humor — Variétéstil.**
„ XII **Propheten.**

Die zwölf Bändchen erscheinen in vornehmer Ausstattung. Das Werk ist in seiner Gesamtheit im Juni 1902 abgeschlossen.

Moeller-Brucks Buch ist die erste Darstellung der Entwicklung unserer modernsten Literatur; an einem solchen Buche hat es bisher gefehlt. Da das Verlangen nach einer zusammenfassenden Darstellung unserer jüngsten Literatur sich täglich steigert, so ist dieses Buch als eine Notwendigkeit anzusehen. Die bequeme Art des Bezuges erleichtert wesentlich die Anschaffung dieses ersten literarhistorischen Werkes, das das gesamte Ideen- und Gefühlsgebiet der literarischen Bestrebungen unserer Tage in den Kreis seiner Betrachtung zieht.

Im Verlage von Schuster & Loeffler in Berlin erschien von

PAUL SCHEERBART:

Ich liebe Dich! Ein Eisenbahnroman mit 66 Intermezzos. Umschlagzeichnung von H. Baluschek

geh. M. 3,—; geb. M. 4,—

Wir [illegible] dankbar die Gabe an, die Scheerbart [illegible] verschwenderisch vor uns hinstreut. Wer [illegible] bis zu Ende lesen, [illegible] gewürzt von wildem Humor und von herausfordernder Phantasie. Die [illegible] dieses grossen Dichters [illegible] kosmischen [illegible] nicht nervös [illegible] denn [illegible] gleich originell, köstlich [illegible] Pathos. Das [illegible] Klinger von allen Bergen [illegible] zum Besten, was je die [illegible]

Carl Bleibtreu.

Na Prost! Phantastischer Königsroman. Umschlagzeichnung von Julius Klinger

geh. M. 2,—; geb. M. 3,—.

Es ist eine der köstlichsten Satiren, die je geschrieben wurden. Hier ist der Humor des Komischen [illegible] gewesen ist. Diese Scherze [illegible] Tempelphantasien, Bewegungsstudien [illegible] Unmöglichkeiten der Burleske, der groteskesten Burleske, sind so zart, so innig, so tief, wie eine Offenbarung, wie die Traumsterne, die Shakespeare [illegible] gebraucht hat. Über dieser Phantasie, die so [illegible] und befruchtet, liegt ein sonniger, heiterer Frieden. Nach Liliencrons „Poggfred" ist dieses Buch die tollste [illegible], die sich ein Grandseigneur im Reiche der Poesie gestattet hat.

Die Gesellschaft.

Druck von Gottfr. Pätz in Naumburg a. S.





